326

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL III Nr. 1

BUCUREŞTI

1958

f. 1395/1

Publicată de INSTITUTUL DE FOLCLOR,
Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

Consiliul de Redacţie: SABIN V. DRĂGOI, G. BREAZUL,
I. MUŞLEA, MIHAI POP, TIBERIU ALEXANDRU,
GH. CIOBANU, VERA PROCA-CIORTEA, I. JÁGÁMAS
Redactor-Şef: MIHAI POP.

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL III Nr. 1

BUCUREŞTI

1958

f. 1395/i

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

Стр.

М. ПОП — Деревянные маски в селе Бырсешть-Топешть, Врапча . . . 7.

МАТЕРИАЛЫ

А. АМЗУЛЕСКУ — Цветочный воз . . . . . 27.

ИЗ ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

А. ФОКИ — Румынский фольклор в Трансильвании XVII в. 45
К. ЗАМФИР — Отношение Георгия Дима к народной музыке 63
З. Н. ПОП — К годовщине журнала «Шезэтоаря» . . 81

ХРОНИКА

М. ПОП — В. И. Чичеров 89
* * * — Из достижений нашей фольклористики 92
* * * — Международная фольклористическая деятельность 115

РЕЦЕНЗИИ

Л. ВИКОЛ — Lajtha László: Széki Gyűjtés (Сборник песен села Сик) . . . 125
В. ЧОБАНУ — Народна творчист та этнография [народное творчество и этнография] № 1 январь — март 1957. 134
В. НЕТЯ — Перпессичнус: Из литературной историографии и фольклора (1948—1956 гг.) 140
Б. МАРКУ — Тибериу Александру. Народные инструменты румынского народа 145

https://biblioteca-digitala.ro

SUMAR

STUDII

Pag.

M. POP — Măştile de lemn din Bîrseşti-Topeşti, Vrancea 7

MATERIALE

AL. AMZULESCU — Carul de flori 27

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ŞI FOLCLORISTICII

A. FOCHI — Folclor romînesc din Transilvania secolului al XVIII-lea 45
C. ZAMFIR — Atitudinea lui G. Dima faţă de muzica populară 63
A. Z. N. POP — La aniversarea revistei « Şezătoarea » 81

CRONICA

M. POP — V. Cicerov 89
* * * — Din realizările folcloristicii noastre 92
* * * — Activitatea folcloristică internaţională 115

RECENZII

A. VICOL — Lajtha László: Szeki Gyujtés (Culegere din Sic) 125
V. CIOBANU — Narodna Tvorcist ta etnografia [Creaţie populară şi etnografie] nr. 1 ianuarie-martie 1957 134
V. NETEA — Perpessicius: Menţiuni de istoriografie literară şi folclor (1948—1956) 140
B. MARCU — Tiberiu Alexandru: Instrumentele muzicale ale poporului romîn 145

https://biblioteca-digitala.ro

CONTENTS

STUDIES

M. POP — Wood masks of the Bîrseşti-Topeşti village of the Vrancea district 7

FOLKLORISTIC DOCUMENTS

AL. AMZULESCU — The flower wain. Observations on the evolution of a lyrical image 27

DATA CONCERNING THE HISTORY OF THE ROUMANIAN FOLKLORE

A. FOCHI — Roumanian Transylvanian folklore in the XVIIth century 45
C. ZAMFIR — G. Dima's views on folk music 63
A. Z. N. POP — Commemoration of the « Şezătoarea » review 81

NOTES AND NEWS

M. POP — V. Cicerov 89
* * * — Some Roumanian folkloristic achievements 92
* * * — International folklore activity 115

REVIEWS

A. VICOL — Lajtha László: Széki Gyüjtés (Collection from the Sic village) 125
V. CIOBANU — Narodna Tvorcist ta etnografia [Folk creation and ethnography] No. 1, January-march 1957 134
V. NETEA — Perpessicius: Notes on literary and folkloristic historiography (1948—1956) 140
B. MARCU — Tiberiu Alexandru: Musical instruments of the Roumanian people 145

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MĂȘTILE DE LEMN DIN BÎRSEȘTI-TOPEȘTI, VRANCEA

MIHAI POP

Din literatura problemei și din rezultatele cercetărilor de teren mai noi, se vede că în folclorul romînesc contemporan măștile apar în obiceiurile sărbătorilor de iarnă, mai cu seamă la Crăciun și Anul Nou, apoi la Rusalii în căluș și în obiceiul « dracilor și al boului înstrunat », la nuntă în scenele înveselitoare de la masa mare și în jocurile rituale de luni dimineața și la înmormîntare în cadrul priveghiului.

În unele locuri, le întîlnim întîmplător și la șezători și petreceri ori răzleț, în resturi de vechi rituri legate de alte sărbători de peste an și de alte momente din viața omului. Mai pot apărea iarăși, de obicei în forme hibride, la bîlciuri sau alte ocazii de cîștig și cerșetorie.

Simpla enumerare a prilejurilor în care oamenii obișnuiesc să se mascheze arată că măștile constituie un important capitol al culturii noastre populare, din păcate pînă acum insuficient cercetat.

Ca și la multe alte popoare, întîlnim și la noi, măști de animale și măști cu înfățișare omenească. Printre măștile de animale, cele mai frecvente sînt: turca, bouriță, cerbul, brezaia, capra, cerbuțul, ursul, calul, lupul, vulpea, barza, cocorul, cămila, berbecele, cocoșul, păunul, etc. Măștile cu înfățișare omenească reprezintă: blojul, mutul, dracul, moșul și baba, mireasa, ciobanul; popa, călugărul, doctorul, haiducul, măști ce caracterizează diferite popoare, mai nou ofițerul sau marinarul, frizerul, boierul și cocoana ori pe Irod și pe cei trei Crai de la Răsărit, etc.

Măștile de animale sînt de obicei capete întregi, lucrate cu grijă, adesea frumos împodobite sau travestiri totale, ca de pildă, ursul. Măștile cu înfățișare omenească sînt în general măști de față hidoase sau comice și presupun și o îmbrăcăminte adecvată.

Măștile se fac din piele, din lemn, din coajă de copac — tei, mesteacăn sau cireș — din pînză, stofă sau postav, din carton și atunci cînd se cumpără de la oraș din papier maché.

Caracterul de durată sau de improvizare al măștii este determinat astăzi nu numai de rostul ei, de felul cum se face sau de materialul din care se lucrează, ci și de tăria cu care se păstrează sau de stadiul de destrămare în care se găsește obiceiul în care ea apare.

Se maschează de obicei flăcăii, care pentru obiceiurile de Crăciun, Anul Nou și Rusalii se constituie în cete, apoi copiii mai mari, în unele locuri și la anumite ocazii și bărbați mai tineri. Mai rar, și se pare numai în timpul din urmă, se maschează fetele și rar de tot femeile. Natural atunci cînd motivul mascării este numai cîștigul, cerșetoria ori gluma, condițiile de vîrstă și stare familiară nu intră în considerare

https://biblioteca-digitala.ro

Pe lîngă măști, poporul nostru practică pentru a se travesti și machiajul cu funingine ori cu tăciune, de pildă la draci și matahale ori îmbrăcarea în frunze de copac ca la paparude și la «copilul pădure» din jocul «dracilor și al boului înstrujat».

În satele și orașele noastre, oamenii se maschează astăzi mai mult pentru a provoca rîsul și veselia. Totuși urmele vechilor credințe și obiceiuri nu s-au șters de tot de la temelia jocurilor populare cu măști. Fără să le domine, ele au rămas încă destul de puternice pentru a face pe cel ce intră sub mască să se transpună în animalul sau personajul pe care masca îl reprezintă. Cel travestit devine o nouă făptură, activează, se mișcă, vorbește ca făptura pe care o întruchipează [1].

Cercetările arată că din cele mai vechi timpuri, masca este o rechizită a ritului dar că încă din antichitate ea devine și o rechizită a teatrului.

Karl Meuli a încercat să stabilească originea măștilor în cultul morților. « Dacă lăsăm la o parte travestirile rațional motivate, ca de pildă îmbrăcarea vînătorilor primitivi în piei de animale pentru a se putea apropia pe furiș de vînat, putem spune că majoritatea măștilor primitive reprezintă spirite și majoritatea spiritelor reprezintă la rîndul lor, spiritele morților. Lucrurile trebuie privite natural în sensul larg. De la reprezentarea strict individualizată a morților izolați, peste îndepărtatul popor al strămoșilor, conceput adesea sub multiple fețe, pînă la făpturile complexe ale unei demonologii evoluate, apar nenumărate forme și înfățișări intermediare » [2].

Teoria lui Karl Meuli a dominat și mai domină încă o parte din cercetările asupra măștilor la popoarele europene.

Studiile mai noi dovedesc însă că o orientare construită numai pe o singură ipoteză nu poate rămîne mult timp singura valabilă. « Remarcabilele investigații locale făcute între timp au pus din nou în valoare mărturiile istorice și au scos iarăși la suprafață raționamentele uitate ale școalei cultului vegetației. Datorită studiilor indologice ale lui I. Meyer, învățătura lui Mannhardt s-a bucurat de o importantă repunere în circulație și astfel variatele și bogatele legături dintre măști și lumea țărănească au putut fi luate din nou în considerare » [3].

Cercetările se îndreaptă astăzi spre datele pe care le poate oferi arheologia și istoria, spre noi culegeri și sistematizări de material, spre studii aprofundate de teren și caută pentru materialul bogat ce s-a adunat, o metodă sigură de interpretare, soluții înțelepte pentru dezlegarea problemelor complexe, legate de originea, sensul și dezvoltarea măștilor [4].

Se acordă o deosebită atenție evoluției istorice a măștilor și obiceiurilor în care ele apar, legăturilor cu religia și teatrul popoarelor antice și cu teatrul medieval și al Renașterii.

Ceata care practică jocurile cu măști formează tot mai mult obiectul unor sistematice studii sociologice și folcloristice.

În cadrul obiceiului, legăturile dintre mască și celelalte elemente care contribuie la punerea ei în valoare — versul, muzica, dansul — sînt cercetate cu interes

---

[1] Richard Wolfram — *Die Volkstänze in Oesterreich und verwandte Tänze in Europa.* Salzburg 1951, 29 și Funk-Wagnalls — *Standard Dictionary of Folklore,* Mythology and Legends, New York 1944 I. 403

[2] Karl Meuli — *Maske, Maskerei.* Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, V. Berlin 1933, sp. 1746

[3] Leopold Schmidt — *Masken in Mitteleuropa.* Wien 1955, 16—18

[4] Ibidem, 21

https://biblioteca-digitala.ro

crescînd și cu atenție pentru conlucrarea lor la realizarea spectacolului. Pe de altă parte se aprofundează sub diferite aspecte, mai cu seamă sub cel social și psihologic, procesul de trecere de la rit la spectacol, comportarea diferitelor elemente în timpul procesului și motivarea schimburilor ce intervin în structură și funcție.

Richard Weiss a arătat din nou că acțiunea vrăjitorească inițială, făcută cu scopuri magice, devine pe o treaptă mai înaintată, un joc cultic sau un dans cultic, iar cînd dispare fundamentul de credință străveche, din ele se dezvoltă teatrul profan și dansul menit petrecerii. Cele trei etape nu trebuie să se succeadă întotdeauna, ele se pot și intercala [5].

În cercetările asupra originii teatrului italian, Paolo Toschi folosește pentru teatrul popular termenul de « rito-spettacolo » vrînd să sublinieze atît indisolubila legătură cu tradiția, cu substratul de rituri și credințe vechi, de cele mai multe ori atît de greu de descifrat, cît și sensul înveselitor, sensul de spectacol, care este și el pentru multe manifestări dramatice populare, foarte vechi [6].

La noi jocurile cu măști apar azi ca datini moștenite din bătrîni, care e bine să se păstreze pentru că « așa am apucat » și e plăcut să le păstrezi fiindcă te înveselesc. Sînt deci și ele rituri spectacole. Cei întrebați asupra rosturilor acestor obiceiuri păstrează probabil, înțelesul lor străvechi ascuns undeva în tainele minții din cauză că el nu mai este decît bănuială. Dacă îl afirmă o fac cu îndoială și confuz. Afirmația că este bine ca un astfel de joc îndatinat să se facă, căci dacă nu s-ar face urmările ar putea fi nefaste, este vagă. Considerațiile bazate pe astfel de mărturii nu pot fi decît globale, căci gradul sensului ritual sau al funcției de spectacol diferă nu numai dela obicei la obicei ci și de la loc la loc, chiar de la un grup de interpreți la altul, de condițiile cu care este prezentat și de interpretarea pe care i-o dau privitorii care nu sînt o « comunitate » nediferențiată ci se găsesc pe diferite trepte ale conștiinței sociale, ale dezvoltării culturale.

Substratul magic sau rolul străvechi de spectacol, nu se poate descifra pe baza mărturiilor de azi. Descifrarea cere confruntarea elementelor și modurilor practicii contemporane cu datele istorice și cu materialul comparativ de la alte popoare. Dar în stadiul actual al cercetărilor noastre, astfel de descifrări par temerare. Pentru a putea ajunge la ele se cere întîi o temeinică și precisă cunoaștere a realității actuale, o bună cunoaștere a materialului romînesc în totalitatea lui. Se cere conturarea fiecărei măști în cadrul obiceiului în care apare, conturare făcută pe bază de cercetări de teren complete și exacte întreprinse în lumina rezultatelor la care a ajuns cercetarea măștilor în folcloristica generală și cu metoda științifică adecvată. Intreprinderea unor astfel de cercetări pe scară larg cuprinzătoare nu este deocamdată posibilă. Trebuie să ne mulțumim deci cu studierea chiar răzleață, a cît mai multor cazuri concrete. Pe această linie cercetarea de față încearcă o conturare a măștilor de lemn din satul Topești, comuna Bîrsești, Vrancea.

*

Măștile din Vrancea au intrat în sfera studiilor contemporane de folclor din 1927, cînd seminarul de sociologie, etică și politică de la Facultatea de Filozofie și Litere din București, condus de prof. Dimitrie Gusti, a făcut în 1927, cercetări monografice în comuna Nereju.

---

[5] v. Richard Weiss — *Volkskunde der Schweiz.* Erlenbach-Zürich, 1946 200.
[6] Paolo Toschi — *Le origini del teatro italiano.* Roma 1955

https://biblioteca-digitala.ro

Aceste cercetări au constatat că: « În comuna Nereju, cu ocazia înmormîntării, priveghiul se face noaptea la lumina focului și cei ce iau parte la joc își acoperă fețele cu măști grotești menite să alunge duhurile rele. Aceste măști sînt confecționate în sat, fie din lemn sculptat, fie din blană de oaie și poartă diferite podoabe și ornamente: coarne, pălării, etc.» [7].

Catalogul expoziției organizate în 1928 cuprindea următoarele măști vrîncene:

« 71. Masca de lemn sculptat cu ochi și limbă de tinichea, cu părul din lînă de oaie. Drept pălărie, poartă o tobă cu floare de hîrtie într-o parte».

« 72. Masca din stofă neagră cu păr de lînă și mustăți de coadă de cal. Ochii sînt încercuiți cu roșu. Pălăria de paie poartă coarne terminate cu ciucuri».

« 73. Masca de postav și piele, cu barbă și păr de lînă de oaie, foarte abundent. Sprincenele sînt din păr de cal și aluniță din boabe de fasole. Ochii sînt încercuiți cu roșu. Masca poartă pălărie de paie, cu o mică panglică neagră».

«74. Masca de blană de oaie, cu sprincene și mustăți de lînă neagră și nas de piele».

« 75. Masca de piele vopsită cu roșu și verde, ochi și gură conturată cu arnici roșu, la partea superioară, decorațiuni de piele în formă de coarne și ciucuri roșii, galbeni și verzi. Dinții din boabe de fasole» [8].

În monografia comunei Nereju, descriind obiceiurile în legătură cu înmormîntarea, C. Brăiloiu și H. H. Stahl arată că « partea caracteristică a scenelor de priveghi o constituie măștile, foarte variate ca prezentare și identice cu cele folosite de Nerejeni în timpul sărbătorilor de Anul Nou».

« Majoritatea măștilor reprezintă caricatural pe moși. De aceea măștile se numesc cu un termen general « unchieși». Se pune pe față o mască, ce poate fi de piele argăsită, cu lîna în afară, croită pe mărimea capului și avînd lîna tăiată în așa fel încît să lase goală partea ce reprezintă figura, iar restul părului să fie aranjat în așa fel încît să redea barba și pletele lungi. În locul nasului se pune o bucată de lemn și de piele. Pielea care reprezintă fața e vopsită în roșu, iar deschizătura gurii are un rînd de boabe de fasole ce înlocuiesc dinții. Pe cap se pune o pălărie ori o căciulă veche. Haina ea însăși este părroasă și are uneori foi de nuc la cingătoare. În spate are perne care reprezintă cocoașele.

Unchieșii vin sprijinindu-se pe ciomag, șchiopătînd și vorbind cu voce stinsă, așa zis de bătrînețe. Alți tineri se travestesc în femei, punînd peste față o pînză albă, cu o crăpătură în dreptul ochilor, a nasului și a gurii, restul costumului fiind cel obișnuit femeilor. Alții se travestesc în tot felul de animale, printre care, ursul joacă rolul principal. În sfîrșit alții se travestesc în draci și chiar în popa cu cadelnița.

Măștile cele mai interesante sînt făcute din butoaie desfundate cărora nu le-au rămas decît doagele. Fundul de sus e acoperit cu o piele de oaie cu lînă cu tot, iar doagele din față sînt înlocuite cu bucăți de lemn cioplit în așa fel încît să reprezinte nasul, ochii și gura unui om.

Căptușite uneori cu plăci de zinc și vopsite în culori diferite ele sînt foarte izbutite ca piese de artă grotescă » [9].

---

[7] *Catalogul materialului sociologic privitor la cercetările întreprinse în comuna Fundul Moldovei din Bucovina, în anul* 1928, cu referințe la cercetările anterioare din 1925 (Goicea Mare), 1926 (Rușetu), 1927 (Nereju). București 1928, 23.

[8] Ibidem

[9] H. H. Stahl — *Nerej un village d'une région archaïque*. II Bucarest 1939, 293—294.

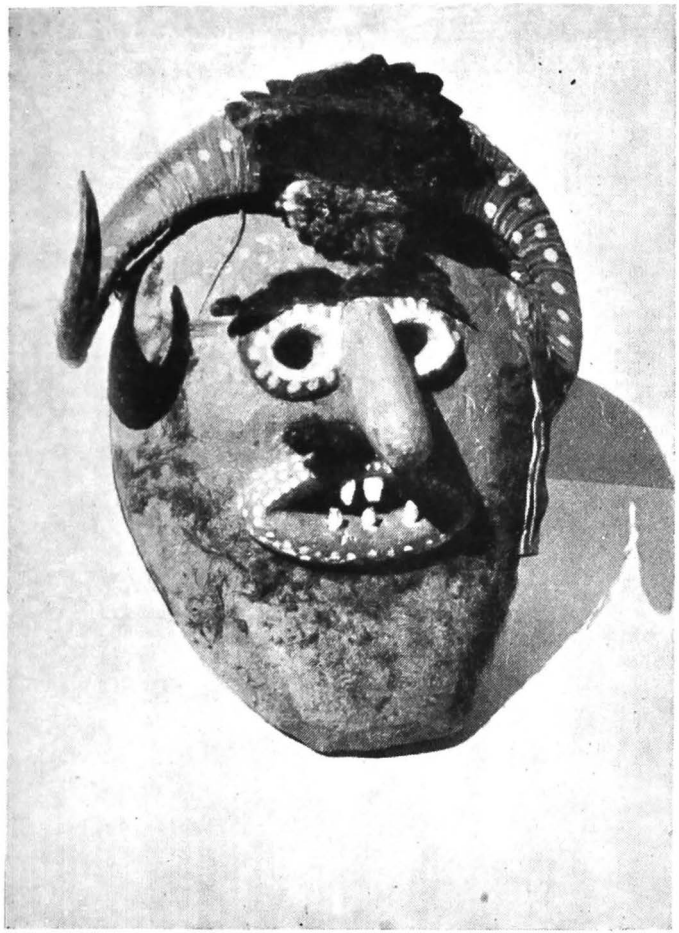
https://biblioteca-digitala.ro

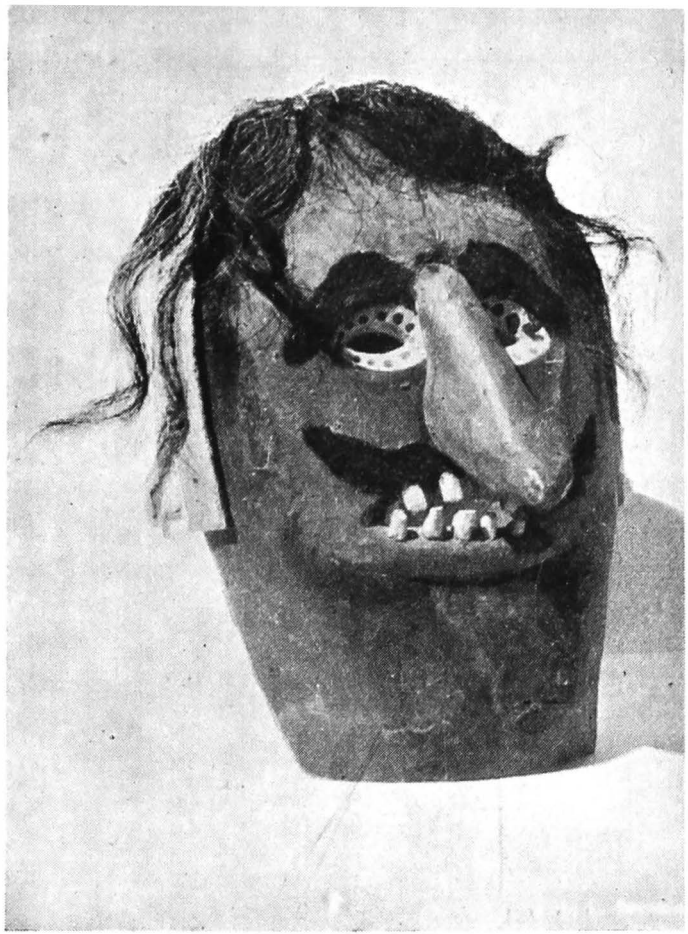
1 2 Foto C. Popescu.

1. — Mască de lemn din comuna Nereju, Vrancea. *Reprodusă după: Catalogul materialului sociologic privitor la cercetările întreprinse în comuna Fundul Moldovei din Bucovina, în anul 1928, cu referințe la cercetările anterioare din 1925 (Goicea Mare), 1926 (Rusetu), București 1928.* 2. — Mască de doagă din comuna Nereju, Vrancea. *Colecția Muzeului Satului București.*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro





3 4 Foto C. Popescu

3—4. — Măşti de lemn din comuna Nereju, găsite de Ion Chelcea în vara anului 1957. *Colecţia Muzeul Satului Bucureşti.*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Făcînd cercetări în cadrul Muzeului Satului din București, I. Chelcea a găsit în vara anului 1957 tot în comuna Nereju alte două măști de lemn vopsite în culori, a căror autor este Pavel Tertîn, meșter de măști, locuitor al acestui sat. Una dintre aceste măști are și coarne.

O echipă a Institutului de Folclor formată din C. Prichici, A. Fochi, A. Giurchescu, N. Balaci și G. Vancu, a descoperit în mai 1956, în comuna Bîrsești, satul Topești o familie de meșteri ce făcea măști de lemn: Lazăr Jâiu și fiul lui Vasile Jâiu și a găsit o mască făcută de cel din urmă.

Materialele culese de această echipă confirmau în general și pentru Bîrsești-Topești cele constatate în Nerej în legătură cu folosirea măștilor la priveghi și la jocurile de Anul Nou și aduceau cîteva date noi privind situația de azi a măștilor.

Am reluat aceste cercetări în iulie 1957, pentru a cunoaște cît mai exact lucrurile, deocamdată în acest singur sat. Doream să văd care este astăzi rostul jocurilor cu măști, în ce măsură se practică încă, cine sînt cei care fac măștile și jocurile, care este situația lor în sat, cum se fac măștile de lemn, care este răspîndirea și tradiția lucrării lor în sat. Am achiziționat pentru colecția Institutului de Folclor singura mască de lemn ce mai exista acolo.

Foto C. Popescu

Masca făcută de Vasile Jâiu

*

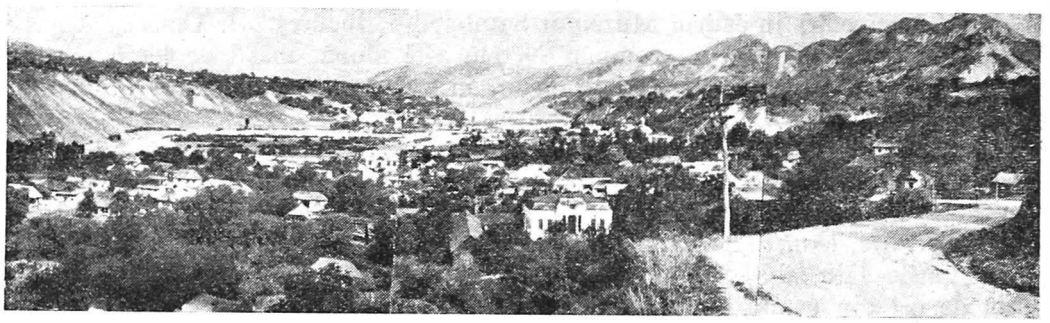
Satul Topești este așezat pe malul stîng al rîului Putna, pe drumul ce duce dela Focșani la Soveja, între Valea Sărei și Bîrsești, cu care formează azi o singură comună administrativă, la distanță de 52 km. de Focșani.

Situat pe o terasă inferioară a rîului Putna, este un sat mic, adunat în cele cîteva uliță ce tind să urce și spre coastele de la nord și est. Așezare veche, amintită în documentele de la 1585 [10], Topești este un sat sărac, printre celelalte sate sărace din Vrancea. Locuitorii lui, aproape exclusiv țărani săraci și mijlocași, trăiesc din puțina agricultură ce o fac în lunca din jurul satului și la tîrle, din pomicultură și creșterea vitelor, din lucrări de împădurire sau din munci agricole sezoniere făcute la șes, mai cu seamă la vii la Jariștea, Clipicești și Odobești.

În comuna Bîrsești, Topeștii reprezintă, după părerea generală, partea mai conservatoare. Mîndria locală vrînceană se păstrează în mentalitatea celor mai bătrîni și îi face să fie atașați tradiției. Totuși sărăcia dintre cele două războaie

[10] Sava V. Aurel — *Documente putnene* I. Focșani 1929, XXV.

https://biblioteca-digitala.ro



Vedere de ansamblu a comunei Bîrseşti.
În faţă satul Topeşti, in fund pe terasa din dreapta văii Putnei, satul Birseşti
Foto C. Popescu

a diminuat practica ceremonialurilor tradiţionale [11]. Urmele păstoreşti se menţin încă în folclor.

Condiţiile noi de viaţă se fac categoric simţite şi se manifestă pregnant în mentalitatea şi comportarea celor mai tineri, mai cu seamă a bărbaţilor care au făcut armata după al doilea război mondial şi care privesc lumea cu alţi ochi decît părinţii lor. De altfel după cum afirmă Iolanda Nicoară înnoirile au început să apară în viaţa economică şi socială şi în mentalitatea oamenilor încă după primul război mondial [12]. Majoritatea bărbaţilor pe care i-am întîlnit, chiar şi cei mai în vîrstă, ştiu carte, citesc mai cu seamă ziare şi arată interes nu numai pentru problemele locale ci şi pentru treburile obşteşti ale ţării. Mentalitatea şi comportarea lor diferă după categorii sociale şi de vîrstă, după complexe criterii de interese şi sentimente.

Trecerea la forme de agricultură socialistă este abia la început. Ea s-a manifestat prin întemeierea în primavara anului 1957 a gospodăriei colective din Bîrseşti.

*

Ca şi la Nereju, şi după datele sumare de pînă acum şi în celelalte sate din Vrancea, la Bîrseşti-Topeşti, măştile se folosesc în ceremonialul morţii la jocurile de la priveghi şi la Crăciun şi Anul Nou în jocul dramatic al Jienilor. Denumirea lor locală este azi « mască » sau « măscătură », dar mai des « unchieşi », după personajul pe care îl întruchipează.

Priveghiul durează după obicei, trei nopţi şi se face pentru a nu lăsa mortul singur. Există credinţa că mortul trebuie păzit ca să nu treacă prin faţa lui, pe sub el sau peste el vreun animal, pisică, cîine, etc. căci mortul s-ar preface în strigoi [13].

La priveghi, atunci cînd se face după toată rînduiala tradiţiei, se dansează, se fac jocuri cu măşti « scamatorii », se joacă jocuri distractive, se cîntă din fluier, se spun basme, se mănîncă şi se bea şi cei prezenţi discută şi despre treburile curente ale oamenilor şi comunităţii. La priveghi se petrece deci şi rostul petrecerii nu este numai să alunge somnul celor veniţi să vegheze ci « să faci o petrecere mortului... că atîta petrecere mai are şi el, pă urmă dispare » [14].

---

[11] Yolanda Nicoară. *Birseşti. Un sat răzăşesc din nordul Vrancei.* 60 de sate romîneşti IV. Bucureşti 1943, 167.

[12] Yolanda Nicoară — Idem, 162.

[13] Colecţia institutului de Folclor Mg. 1354c inf. Lazăr Jâiu 67 a.

[14] Colecţia Irstitutului de Folclor Mg, 1354b inf. Vasile Hîrşu 65 a. Mg. 1354c inf. Lazăr Jâiu 67 a., I 18628 inf. Ion Ştefan a Panaghii 90 a.

https://biblioteca-digitala.ro

Dintre dansurile locale se dansează hora, sîrba, brîul vechi pe numărate, jumătate brîu, de tare și chiperul, « numai dansuri țărănești de-a noastre » [15].

Chiperul are o semnificație aparte în cadrul priveghiului. Așa cum a fost întîlnit la Nereju el se joacă în curte, în jurul focului de priveghi. Dansatorii se așează în coloană, unul după altul, ținîndu-se de brîu. Cel ce conduce jocul ține în mînă un ciomag sau chiar o bucată de lemn aprins. La sunet de fluier, dansul începe în jurul focului. Scopul lui este aruncarea dansatorilor în foc. Pentru aceasta folosesc două procedee: sau coloana dansează din ce în ce mai repede și cu multe unduiri pentru a arunca în foc pe cei ce joacă la coadă — în cazul acesta conducătorul jocului amenință să lovească cu ciomagul pe cei pe care îi poate ajunge — sau coloana formînd un semicerc în jurul focului, caută să se îndrepte brusc, conducătorul pornind înainte violent și cel din coadă trăgînd cu putere înapoi — în cazul acesta cad în foc cei de la mijloc.

Grup de dansatori mascați din comuna Nereju-Vrancea
Reprodus după H. H. Stahl: Nerej un village d'une région archaique. II. Bucarest 1939
Foto C. Popescu

Cei ce dansează chiperul izbutesc astfel să se arunce rînd pe rînd în foc de unde se ridică plini de cenușă și scîntei, spre veselia celor ce privesc [16].

La priveghi apar următoarele măști: uncheși, babe, uneori feciorul unchesului și fata babei, urs și țigan, capră, cal, barză.

Unchesul poartă o mască de lemn, de coajă de tei, ori de piele « de cojoacă ». În cap are o pălărie ori o căciulă veche. Este îmbrăcat cu un cojoc întors pe dos, ori cu o « sarică ». În spate i se punea o cocoașă. În mînă are un ciomag gros. La gît poartă o « traistă », în care are cîteva cepe și o bucată de mămăligă din care se face că mănîncă împreună cu baba [17].

[15] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354a inf. Ion Florea 65a.
[16] H. H. Stahl, idem 294—295.
[17] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354c. Mg. 1355a inf. Lazăr Jâiu 67a.

https://biblioteca-digitala.ro

Baba nu este mascată ci machiată pe față și travestită prin îmbrăcăminte. La fel și feciorul unchesului și fata babei. La Nereju femeile își maschează fața cu un ștergar alb în care taie găuri pentru ochi și gură. Ursul, și aici ca și în alte părți, este îmbrăcat în cojoc întors pe dos care dă impresia blănii și are un cap făcut tot din piele de oaie cu blana în afară. Țiganul machiat pe față și îmbrăcat în zdrențe, are o tobă la bătăile căreia joacă ursul.

Capra Foto C. Popescu

Capra se face cu ajutorul ștergarului alb și lung cu care se îmbrobodesc femeile. Ștergarul este împăturit în două și legat la cele două capete, apoi desfăcut și pus peste cap în așa fel încît o parte să acopere craniul, fruntea și nasul, iar cealaltă să vină pe sub bărbie și să acopere bărbia și gura. Cele două noduri cad în părți și formează două urechi mari. Sub ștergar, proptite în nas și bărbie, se pun două linguri de lemn cu « găvanul » înlăuntru. Se realizează astfel un bot de capră. La mișcarea gurii, lingurile se mișcă și dau impresia că botul de capră mestecă sau rumegă [18].

Cum se vede, capra de priveghi este o mască improvizată ce nu are nici o legătură cu caprele din obiceiurile de Anul Nou.

Masca de cal este cea obișnuită și bine cunoscută în folclorul nostru și al altor popoare. Doi flăcăi ținîndu-se aplecați de brîu sînt acoperiți de un cearșaf și călăriți de un al treilea. Primul flăcău are sub cearșaf în formă de cap de cal, o oală care în timpul jocului ce reprezintă vînzarea calului, este spartă cu o lovitură.

[18] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354a inf. Ion Florea 65a.

https://biblioteca-digitala.ro

Barza este cea obișnuită și în jocurile de Anul Nou. O mască cu cap de lemn în formă de cioc de barză [19].

În general se spune că măștile « fac scamatorii ». Ele prezintă diferite scene comice cu text improvizat pe canavaua tradițională, dar și cu destule îndrăzneli în actualizare și cu referiri precise la anumite situații. Nu lipsesc uneori nici jocurile cu totul noi improvizate pe teme contemporane ce au stat în centrul interesului oamenilor. Măștile participă la dansul general sau dansează dansuri grotești. Jocul ursului est deosebit de apreciat. Unchețul și baba mimează actul sexual, se dedau la gesturi obscene și proferează aproape tot timpul, vorbe licențioase [20].

În centrul jocurilor cu măști se găsește în orice caz unchețul. Jocul lui desfășurat în toată amploarea, durează un ceas, un ceas jumătate [21]. Venirea lui este întîmpinată de strigătele și țipetele copiilor și ale tinerelor fete. La vederea unchețului copiii sar și « fug de nu-i mai prinzi pe acolo » [22].

Masca lui este menită să distreze dar să și înspăimînte și să alunge. Cel ce poartă masca de uncheș nu-și trădează identitatea față de cei adunați la priveghi. Păstrarea secretului este îndatinată [23].

Jocurile distractive obișnuite la priveghiurile din Bîrsești-Topești sînt: « de-a n'ișca » și « coțofana ».

Foto C. Popescu

Unchețul mergînd spre priveghi

Astăzi rostul jocurilor de la priveghi este să înveselească pe cei veniți să vegheze mortul, să-i distreze, să le alunge somnul și să facă o ultimă « petrecere » mortului.

Paul Santori susținea că în vechile priveghiuri germane, « desmățul aproape sălbatec » avea menirea să înveselească sufletele morților, să le predispună favorabil pentru cei vii [24]. M. P. Nilsson nu împărtășește părerea că dansurile mortuare se explică prin tendința de a se apăra de duhurile rele, de spiritele celor morți. Discutînd dansurile mortuare ale slavilor de sud el afirmă că la baza lor stă aceeași necesitate de a gusta ultima dată împreună cu mortul din plăcerile lumești ale vieții, care a stat și la baza strălucitoarelor jocuri mortuare ale vechilor greci

[19] Colecția Institutului de Folclor I 18627 Inf. Ion Alban 53a.
[20] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1355 Lazăr Jâiu, 67a.
[21] Ibidem
[22] Ibidem
[23] Ibidem
[24] Paul Santori — *Sitte und Brauch*, I. Leipzig 1910, 139

https://biblioteca-digitala.ro

și ale etruștilor. Mărturiile culese la Bărsești vorbesc despre aceeași necesitate și la temelia jocurilor de priveghi din Vrancea [25].

Rit de trecere, priveghiul din Bîrsești-Topești are un temei de credință străveche în necesitatea de a păzi mortul de teama să nu revină în chip de strigoi. Aceasta din cauză că și astăzi credința în strigoi este vie.

Jocurile de priveghi însă nu au azi altă justificare decît cea distractivă. N-am găsit nici o mărturie care să vorbească de apărarea împotriva spiritelor celor morți, de necesitatea de purificare, de eliberare, de haz și de rodire, care potrivit unor teorii ar putea fi deduse din elementele jocului [26].

*

În jocul dramatic al Jienilor, unchesul joacă rolul Anului Vechi, care luptă cu Anul Nou.

Masca Anului Vechi este la fel cu cea a unchesului de la priveghi. Anul Nou este reprezentat prin mireasă. Între Anul Nou și Anul Vechi are loc un dialog, o dispută, o întrecere verbală. Anul Vechi este înjuriat de Anul Nou și apoi atacat cu sabia de lemn și ucis. După ucidere este chemat popa care îl cădelnițează și îi cîntă pe glas de înmormîntare, un cîntec batjocoritor [27].

Așa cum a fost găsit la Bîrsești-Topești, jocul nu are, nici nu a avut niciodată aici altă funcție decît cea distractivă. El a fost adus împreună cu jocul Jienilor, după primul război mondial. Mărturiile sînt unanime în a afirma că Jienii și împreună cu ei și lupta dintre Anul Nou și Anul Vechi, a apărut în aceste locuri, după 1916. Mihai Apostică, care și el și fii lui au făcut Jieni, afirmă că a învățat « piesa » la Valea Seacă lîngă Sascut în refugiul din timpul primului război mondial, ducîndu-se la repetițiile cetei de Jieni de acolo [28]. Jocul Jienilor este în teatrul nostru popular o creație mai nouă, cărturărească, dar Mihai Apostică nu știe dacă ceata din Valea Seacă îl învățase după carte. Lui i l-au transmis oral și pe aceeași cale l-a transmis și el fiilor săi. Totuși atît versurile cît și muzica își păstrează cu multă fidelitate amprenta cărturărească.

Datele pe care le avem pînă acum nu ne îngăduie să spunem dacă lupta dintre Anul Nou și Anul Vechi, în forma întîlnită la Bîrsești și în alte părți aparține vechilor noastre obiceiuri sau este un împrumut mai nou. În folclorul popoarelor din Centrul și Apusul Europei ea pare a fi străveche. E. Hoffmann Krayer vede în obiceiuri similare din Elveția, lupta dintre vară și iarnă. Dialogul, disputa între Anul Nou și Anul Vechi nu sînt decît o formă verbală a întrecerii ca element al ritului, iar uciderea și prohodirea forma obișnuită a alungării iernii [29]. Richard Weiss consideră acest joc forma nouă, ultimă a unui străvechi rit de fertilitate, cu sensul luptei dintre tînărul și bătrînul demon al fertilității. Ritul magic de fertilitate a trecut într-o dezvoltare neîntreruptă, prin nenumărate faze intermediare pînă a ajuns la forma cu funcție de joc de astăzi [30].

---

[25] M. P. Nilsson — *Der Ursprung der Tragödie.* Opuscula Selecta I, Lund 1951, 106.
[26] Richard Weiss — Idem, 166—167, 180
[27] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354b inf. Vasile Hîrsa 65a. Mg. 1355b inf. Mihai Apostică 65a și Mitică Apostică 27a.
[28] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1355b inf. Mihai Apostică 65a și Mitică Apostică 27a.
[29] E. Hoffmann-Krayer. — *Fruchtbarkeitsritten im schweizerischen Volksbrauch.* Kleine Schriften zu Volkskunde. Basel 1946, 162—163.
[30] Richard Weiss, idem 201

https://biblioteca-digitala.ro

La Bîrsești-Topești se mai joacă de Anul Nou, capra care a fost adusă tot din Moldova în aceeași vreme cu Jienii, se pare prin intermediul flăcăilor din Tulnici-Coza [31]. Ion Alban și Mihai Apostică, care au jucat capra, ne-o descriu avînd bot clămpănitor, cap de capră cu coarne împodobite cu clopoței, urechi, barbă. Cel ce o joacă stă în picioare sub un « halat », un cearșaf sau chiar un suman, împodobit cu fîșii de hîrtie colorată, așezate în cercuri orizontale. Jucătorul sprijină bățul, care susține capul caprei în brîu și pentru a-l face să clămpăne trage de sfoara legată de falca de jos. Capra umbla însoțită de unul care îi cîntă din cimpoi ori din fluier, de un « toboșar » și de 4—5 flăcăi care strigau [32]. Ion Alban mărturisește că juca capra pentru ca să cîștige și afirmă categoric că : « toate jocurile astea erau numai de distracție » [33].

Tot de Anul Nou se mai joacă ursul și barza, iar înainte de primul război mondial se făceau la Crăciun și Anul Nou, Irozi. Mărturiile locale arată că aceste jocuri nu se făceau în fiecare an și că de multe ori veneau cu ele flăcăii din alte sate ceea ce subliniază și mai mult caracterul lor netradițional în Bîrsești-Topești. Oamenii își amintesc ca obicei tradițional doar de colinde și de buhai. Aceasta nu înseamnă că nu au existat cîndva și alte obiceiuri în legătură cu schimbarea anului, care au dispărut între timp și au revenit apoi sub formă nouă.

*

Acestea sînt în succintă creionare, obiceiurile în care apar la Bîrsești-Topești, măștile. Să vedem acum din ce, cum și cine face măștile propriu zise ?

Trei sînt materialele din care ele se fac aici : pielea de oaie « cojoacă », coaja de tei sau mesteacăn și lemnul. Azi cele mai răspîndite sînt cele de « cojoacă ». Se fac mai ușor și le poate face oricine.

Masca de piele « de cojoacă » se face dintr-o bucată de piele « cît cuprinde fața omului ». Lîna se bărbierește de pe frunte și de pe obraz și se lasă nebărbierită pentru plete, sprîncene, mustăți și barbă. I se adaugă un nas de lemn sau de piele și i se pun dinți din boabe de fasole. Dacă pielea este neagră se albește cu var [34]. Pe lîngă uncheș și Anul Vechi, mai poartă mască din piele și popa din jocul Jienilor.

Măștilor din coajă de copac după ce li se scoate pojghița superioară și li se taie ochi și gură, li se lipesc cu rășină ori smoală sprîncenele, mustățile și barba [35].

Deși mai puțin durabile decît măștile de lemn, lumea preferă măștile « de cojoacă » și coajă de copac, căci și le poate face ușor fiecare. Aceasta arată că măștile sînt încă răspîndite și obiceiurile în care ele apar mai au oarecare vigoare.

Mult mai rari sînt cei ce știu să facă măști de lemn. Ion St. a Panaghii își aduce aminte de doi bătrîni morți înainte de primul război mondial, « Grigore Sbîrciog și Nicolae Istrate care spunea că ar fi făcut măști de lemn » [36].

Azi tot satul știe că singurul meșter care face măști de lemn este Lazăr Jâiu de la care a învățat și fiul lui Vasile Jâiu. Lazăr Jâiu spune că la îndemnul lui a

[31] Colecția Institutului de Folclor I. 18628 inf. Ion Ștefan a Panaghii 90 a.
[32] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1355b inf. Mihai Apostică 65a și Mitică Apostică 27a., I. 19627 inf. Ion Alban 53a.
[33] Colecția Institutului de Folclor I. 18627 inf. Ion Alban 53a.
[34] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354 a inf. Ion Florea 65a.
[35] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1354a inf. Ion Florea 65a, I. 18627 inf. Ion Alban 53a.
[36] Colecția Institutului de Folclor I. 18628 inf. Ion Ștefan al Panaghii 90a.

https://biblioteca-digitala.ro

făcut o mască și Ion Istrate. Singura mască de lemn pe care am găsit-o în sat a fost cea făcută de Vasile Jâiu, acum 12—15 ani.

Familia Jâiu locuiește în Topești, « Pi pod, pi muchea morii ». Ea nu este băștinașă în acest sat, dar este din Vrancea. Lazăr ne spune că Jâieni mai există și azi la Poduri, la Negrești și Poiana. Tatăl lui Lazăr, Vasile Jâiu a venit din Poduri — Valea Sărei, unde familia lui avusese moară proprie pe care « a luat-o apa ». Sînt neam de morari. « Morari din schiță'n schiță ». La Topești, Vasile Jâiu s-a căsătorit cu Maria, fiica cojocarului Constantin Potică. A fost morar la morile lui Vasile Hîrșu, Vasile Mircea, Nicolae Hîrșu și la moara popii Nicoară. « Era și lemnar făcea case și uși de elea cu clei » [37].

Lazăr Jâiu a urmat meseria tatălui său pe care a deprins-o de mic copil. S-a căsătorit cu Dobrița Florea din neam de mocani. Străbunicul Dobriței Florea a venit de la Poiana Sărată din trei Scaune. « Tata moșu, răzbunicu, neam de baci. Și-a creat o soartă aici, a venit cu oile, și-a adus baba și a rămas aici [38] ».

Din căsătoria morarului a cărui bunic a venit de la Poduri, cu strănepoata mocanului venit de peste munți, din Transilvania, s-au născut 3 copii. Tudora, căsătorită cu Neagu Andreiaș, brînzar, ce lucrează azi împreună cu soția la un centru de colectare a laptelui pe lîngă Focșani, Vasile, căsătorit cu Lucia Al. Mironică, morar în sat ca și tatăl său și Ion plecat ca cioban în Transilvania în anii de grele lipsuri de după război, căsătorit la Sîntnicolaul Romîn, reg. Oradea și așezat definitiv acolo. Povestea familiei Jâiu cu meșteșugurile și peregrinările ei, cu legături în Vrancea și peste hotarele ei pînă departe în vestul Transilvaniei, este caracteristică pentru familiile de țărani săraci cărora satul de baștină nu le mai oferă mijloace de trai, dar care, legați de tradițiile țărănești, nu părăsesc totuși agricultura nici chiar în generațiile ajunse la maturitate după al doilea război mondial. Ea dă contur și personalității lui Lazăr Jâiu. Acesta a făcut armata la Focșani la „10 Dorobanți" la muzica militară, ca toboșar, prin 1912. A făcut primul război mondial și a ajuns cu trupele pînă la Debrețin. După ce s-a întors din armată și-a înjghebat o fanfară, în care Ion Popa din Topești și Ion Gleznea din Scătura-Părosul cîntau la fligorn, Toader Hîrșu din Topești la bas, Ion Roșca tot din Topești la clarinet, iar el bătea toba. Cîntau pe la nunți și hore. Are și azi o tobă și mai cîntă din cînd în cînd. La Galați a fost într-un proces, la București odată cînd a cumpărat instrumentele pentru fanfară. În timpul anilor de grele lipsuri de după al doilea război mondial a ajuns pînă în Banat și vestul

Casa lui Lazăr Jâiu Foto C. Popescu

[37] Colecția Institutului de Folclor Mg. 15135c inf. Vasile Jâiu 67a.
[38] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1534a, inf. Ion Florea 65a.

https://biblioteca-digitala.ro

Transilvaniei unde s-a dus din nou acum cîțiva ani, pînă la Sîntnicolaul Romîn să-și vadă fiul. Încolo viața lui s-a petrecut în sat și în ținutul Vrancei. Satul îl cunoaște ca om vesel, petrecăreț și bun jucător căruia îi plăcea să umble la nunți și priveghiuri. « M-o fos drag să umblu prin priveghiuri, să fac danțuri, scamatorii »[39]. Tovarășii de « scamatorii » îi erau cumnatul Ion Florea și Vasile Hîrșu, amîndoi din aceeași vecinătate, de « Pi muchia moșiii ».

Lui Lazăr Jâiu îi place să lucreze cu lemnul. A învățat să facă măști de la Alexandru Ladariu, meșter dogar din Topești. Cea dintîi mască în lemn a făcut-o cam la vîrsta de 17 ani. De atunci pînă acum nu demult, făcea cîte o mască cam la 3—4 ani. Foarte multe le-a dăruit ori le-a împrumutat. « Omul care are idei învață orice. Ce nu vede cu ochii aceia nu poate învăța »[40]. Masca o face din lemn moale, din tei, plop, mesteacăn, arin, salcie. Modelul și măsura le ia după fața omului, îl « proectează din cap ». Ca instrument pe lîngă ferestrău și topor folosește barda pentru cioplit, uneori ghionoaia pentru scobit și mai cu seamă tesla și scoaba. Folosește numai lemn uscat căci cel verde crapă.

Masca de lemn se face prin scobire și sculptare. Nasul nu este adăogat ci sculptat. Ochii și gura se găuresc iar dinții se sculptează. Bărbia este și ea proeminent sculptată. Fața se vopsește la pometi cu roșu iar pe fălci cu negru. Sprîncenele, mustățile și barba se lipesc cu rășină ori cu smoală. Lazăr Jâiu prefera să fie din păr de capră. Buzele pentru a fi roșii se împrejmuiesc cu un fir de lînă roșie. În cap i se pune căciulă sau pălărie. În vîrful nasului i se bate un cui ascuțit care înțeapă femeile pe care unchiețul le sărută la priveghi. Masca de lemn se fixează pe față cu ajutorul unui șnur trecut peste urechi și ceafă [41].

Celălalt meșter local Ion Ignat, care pe lîngă plugărie face de obicei linguri, coveți, scoafe și care a moștenit această meserie și odată cu ea sculele, de la bunicul său după mamă Ion Țuluca, n-a făcut decît o singură mască.

Vasile Jâiu care a făcut masca achiziționată de noi este și el morar. Este însă alt om decît tatăl său. Are 35 de ani. A făcut armata după 1944 și la armată a învățat carte. A călătorit mai mult și a lucrat un timp la o moară mecanică. Are preocupări tehnice, se ocupă și de fierărie, și-a cumpărat un vermorel cu care stropește viile sătenilor. La moara lui Vasile Mircea lucrează ca salariat și ține să accentueze asupra acestui lucru. Interesul lui pentru măști este redus și cea pe care a făcut-o acum 12—15 ani este singura lucrată de el.

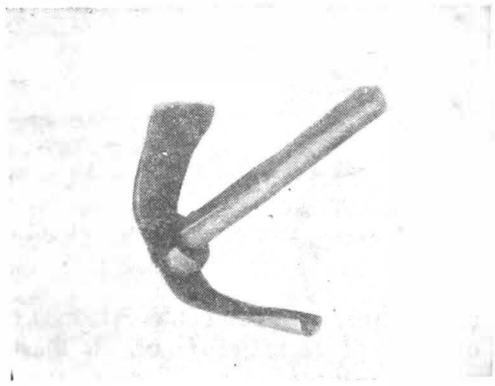


Foto C. Popescu

Tesla cu scoabă, folosită pentru făcutul măștilor, dar și a coveților, scoafelor, etc.

Această mască făcută din lemn de plop a copiat-o întocmai după o mască mai veche făcută de tatăl său. Poate că realizarea lui a ieșit mai stîngace decît modelul. Ceea ce trebuie însă remarcat este că masca nu este hidoasă, ci are o înfățișare

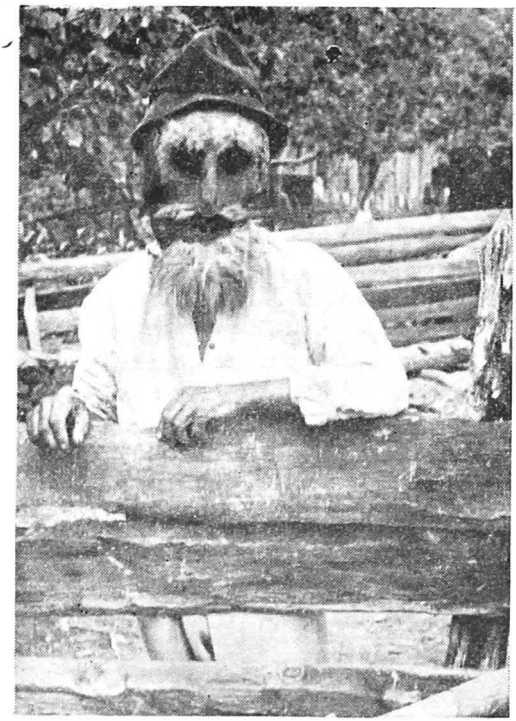
[39] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1355a inf. Vasile Jâiu.
[40] Ibidem
[41] Itidem

https://biblioteca-digitala.ro

omenească, blîndă și șugubață totodată. Ea arată că spusele lui Lazăr Jâiu sînt adevărate. El își ia modelul după oameni, nu după închipuirea unor duhuri îngrozitoare. Faptul este caracteristic pentru mentalitatea meșterului și pentru rostul actual al măștilor și jocului de la priveghiul din Bîrsești-Topești.

Deși n-a lucrat de mai mulți ani, Lazăr Jâiu e gata să facă oricînd alte măști noi. Satul însă nu le mai cere.

Poate că niciodată satul n-a diferențiat în folosirea lor, măștile de lemn de cele de coajă de copac ori de cojoacă. Dacă în timp unele au premers altora nu putem



Lazăr Jâiu cu masca, dar fără cojocul de unchieș

Foto C. Popescu

Lazăr Jâiu îmbrăcat în cojocul de unchieș, dar cu masca în mînă

ști din lipsă de documente. Azi însă ele au început să fie înlocuite cu măști făcute din ciorapi de mătase[42], ori cu măști de gaze rămase de pe urma războiului[43].

Dar dispariția măștilor de lemn nu se datorește numai înlocuirii lor cu cele confecționate din alte materiale sau măștile militare, ci și schimbării obiceiurilor. Măștile nu mai sînt doar rechizite ale riturilor spectacole, ci și obiecte de haz și glumă. Le iau flăcăii la tîrle și la pădure ca să sperie cu ele fetele ce se duc să culeagă zmeură, mure sau ciuperci.

Astăzi la Bîrsești-Topești unele obiceiuri nu se mai fac de loc, altele se fac mai rar sau nu se fac întotdeauna cu respectarea întregului ceremonial tradițional.

[42] *Priveghiul de la Pauleşti*. Mai 1956, descris de Anca Giurchescu, Colecția Institutului de Folclor, I. 18628.

[43] Colecția Institutului de Folclor I. 18628 inf. Ion Ștefan al Panaghii 90 a.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate mărturiile sînt de acord că Jienii, deci și lupta Anului Nou cu Anul Vechi nu s-au mai făcut în ultimii ani, iar priveghiul trece și el printr-o transformare. Anca Giurchescu constată în mai 1956 că priveghiurile în bună formă tradițională se fac mai mult la cei bătrîni și mai puțin la cei tineri. La priveghiul din Paulești la 26 mai 1956, unchesul și baba au fost jucați de două femei, mascate cu măști de cîrpă.

Că lucrurile și-au pierdut rosturile de altă dată, se vede și din faptul că Vasile Jîiu a improvizat în 1956 pentru echipa Institutului de Folclor, jocurile de priveghi fără ca prilejul real să fi existat.

Priveghiul a intrat în transformare între cele două războaie din cauza luptei dusă împotriva lui de biserică. Lupta împotriva priveghiului tradițional, adică acțiunea pentru înlocuirea ritului străvechi cu citirea « Stîlpilor » a început-o biserica încă prin anul 1928 [44]. Acțiunea oficială a bisericii a fost ajutată și de sătenii care făceau parte din Oastea Domnului. La unul din priveghiurile dintre cele două războaie, această luptă a ajuns la forme hazlii. Reprezentanții Oastei Domnului au venit la priveghi și au început să citească « Stîlpii ». Ion Alban care venise și el mascat pentru a-și face jocul cu barza, a aruncat niște boabe de porumb peste cărțile deschise. Barza a început să ciugulească boabele găurind paginile cărților și ciocănind în cap pe cei ce voiau să citească, pînă i-a alungat de la priveghi.

Astăzi procesul continuă ajutat fiind de schimbările ce au intervenit în conștiința socială a oamenilor. Ceea ce tinde mai mult să fie eliminat din ritualul priveghiului este tocmai elementul obscen care pentru mulți și îndeosebi pentru cei cu concepție nouă despre lume, nu mai prezintă nici măcar interesul hazului « Nu-i mai lasă să facă priveghi că-i depravare » [45].

Transformările ce au intervenit în obiceiul priveghiului nu sînt de fapt decît o oglindire a transformărilor din viața economică și socială a satului și ținutului, în structura și mentalitatea colectivității. În acest proces măștile de lemn tind să fie înlocuite cu alte măști ori să dispară cu totul. Singurul meșter care mai știe să le facă, nu le-a găsit rosturi noi, potrivite cu condițiile noi de viață, cu noua conștiință socială. N-a izbutit încă să dea o nouă funcție, un nou conținut vechilor forme. Această funcție, s-ar putea găsi totuși dincolo de străvechile obiceiuri și credințe punînd în valoare artistic și acest important capitol al tradiției populare și talentele meșterilor care le mai pot lucra. Măștile de lemn, lucrate cu grijă și artă, ar putea servi la noi realizări artistice mimice și coregrafice, ar putea fi elemente decorative. Exemplul meșterilor de măști din Austria, Elveția și Bavaria, care au pornit de la tradiții similare și care și azi lucrează păstrînd caracterul popular și valoarea artistică a măștilor, ar trebui luat în considerare [46].

Dar dincolo de preocuparea de a le valorifica în noi forme, măștile reprezentînd un important capitol al culturii noastre populare se cer temeinic cercetate ca atare. Vii încă în multe locuri, dar supuse la transformări, e bine să le cercetăm sistematic pînă nu își vor schimba cu totul funcția și forma sau pînă nu vor dispare chiar.

Cercetătorii de folclor din celelalte țări, care au în acest domeniu mult mai puține documente vii decît noi, acordă studiului măștilor o importanță deosebită.

---

[44] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1355a inf. Vasile jâiu 67 a.

[45] Colecția Institutului de Folclor Mg. 1356b inf. Vasile Haeșu 65 a.

[46] Pentru funcțiile noi pe care le pot căpăta jocurile cu măști în noile condiții de viață, v. V. V. I. Cicerov: *Zimnii period russkogo narodnogo zemledelceskogo kalendaria XVI-XIX vekov* — Perioada de iarnă a calendarului agrar popular rus în sec. XVI-XIX. Moscova 1957, 208.

https://biblioteca-digitala.ro

Leopold Schmidt așează acest domeniu complex în miezul culturii populare și consideră că orice cercetare temeinică în legătură cu măștile ne face să vedem mai clar, să pătrundem mai adînc în înțelegerea credințelor și obiceiurilor, a jocurilor și artei populare [47]. El vede, de pildă, o legătură între măștile de lemn din Alpi și viața de păstori a locuitorilor de acolo și dă astfel o sugestie și pentru explicarea prezenței măștilor de lemn în Vrancea [48].

Discutînd cercetările mai noi, privitoare la măști, Otto Lauffer caută să stabilească problematica lor, punînd întrebări în legătură cu funcția măștilor, cu sensul lor magic ori de simplu spectacol, cu existența măștilor bune și măștilor rele, frumoase și urîte, a formelor diverse, măști de animal și de om, cu răspîndirea lor actuală și cu urmele ce le-au lăsat acolo unde nu mai există, cu anotimpurile și ocaziile în care apar, cu opinia celor ce le poartă și a celor ce le privesc [49].

Chestionarul pentru culegerea Vifleimului, publicat de curînd de Ortutay Gyula, conține și el prețioase indicații atît în legătură cu felul cum trebuie cercetate obiceiurile cît și în legătură cu datele ce se cer culese asupra structurii și funcției măștilor și rechizitei. Ortutay Gyula acordă o mare atenție nu numai naturii exacte a textului și muzicii obiceiului ci și notării mimicii, gesturilor și sezisării tuturor elementelor ce aparțin tradiției și celor ce aduc înnoiri. El cere apoi să se studieze precis și sub toate aspectele care ar putea duce la lămuriri în legătură cu dezvoltarea în trecut și cu situația actuală, condițiile în care se desfășoară obiceiul, situația și comportarea celor ce îl fac și atitudinea privitorilor [50]. Orientarea cercetării așa cum reiese din chestionar, poate ajuta și la îndrumarea cercetărilor asupra măștilor din țara noastră.

Aceste precizări principale și de orientare metodologică, întregite cu perspective spre rostul nou al măștilor populare, sînt poziții științifice ferm conturate de la care pot să pornească și cercetările noastre sistematice. Făcute cu cuvenita adîncire și precizie în locurile unde măștile se folosesc încă, ele ne vor ajuta să cunoaștem mai bine felul cum se lucrează și se joacă măștile, rosturile și importanța pe care o au astăzi și să adunăm suficiente date pentru a înțelege mai clar și evoluția lor. Raportînd apoi prin metoda cercetărilor cartografice, rezultatele acestor cercetări la întreg teritoriul țării, vom avea viziunea de ansamblu a domeniului și vom găsi în comparările geografice deslegări pentru problemele originii și evoluției lor istorice.

ДЕРЕВЯННЫЕ МАСКИ В БЫРСЕШТЬ-ТОПЕШТЬ, ВРАНЧА

В современном румынском фольклоре обычаи ряженья чрезвычайно распространен на святках, в троицу, в плясках кэлушаров, в выполнении обычая «Черти и разукрашенный бык», на свадьбах — в увеселительных эпизодах свадебного пированья, при обрядовых плясках в понедельник утром (на второй день свадьбы) и на похоронах — при надгробном бдении.

---

[47] Leopold Schmidt, idem 6

[48] Leopold Schmidt, *Das Wiener Maskenwesen des Mittelalters und der Renaissance.* Wien 1951, 2.

[49] Will-Erich Peuckert — Otto Lauffer *Volkskunde.* Quellen und Forschungen seit 1930, Bern 1951, 313.

[50] v. Ortutay Gyula — *Kérdőiv a betlehemes jatekok gyüjtéséhez* Ethnographia LXVII, 1—2. Budapest 1956 91—97 și Revista de Folclor

https://biblioteca-digitala.ro

У румын ряженье бывает двоякого рода: они либо наряжаются зверями, либо надевают человеческие личины. Звериные маски представляют собой различные изображения козы («турка», «боурица», «брезойя», «капра», «бербечеле»), оленя («чербул», «чербуцул»), медведя, лошади, волка, лисицы, аиста, журавля, верблюда, петуха, павлина и др. Человеческие маски — это: «бложул» (старик с мешком золы на спине), немой, черт, дед и баба, невеста, пастух, поп, монах, доктор, гайдук, цыган, турок, еврей, грек, немец, в более поздние времена — офицер или моряк, барин или барыня, Ирод и три волхва.

Когда наряжаются зверем, то надевают обычно тщательно сделанные и иногда красиво украшенные головы зверя, а иногда цельные костюмы (например, когда рядятся медведем). Человеческие маски — это большей частью уродливые или смешные личины, требующие соответствующей одежды.

Маски делаются из дерева, овчины, бересты, из полотна, сукна, в более позднее время — из картона или бумаги, а если их покупают в городе, — то из папье-маше.

Рядятся обычно парни, которые для святочных игр и плясок кэлушаров собираются в ватаги. Рядятся также подростки, а в некоторых случаях и в некоторых местностях — и взрослые мужчины; реже и, как кажется, только в позднейшее время — девушки и совсем редко рядятся женщины.

Кроме масок как таковых, у румын практикуется также раскрашивание лиц углем или сажей и одевание в зеленые ветви или солому.

В нынешние времена люди в Румынии рядятся в селах и городах для смеха и веселья. Но пережитки старых поверий еще как будто живы в игрищах ряженых. Не будучи отчетливо выраженными, они остались как отзвук в комплексе народных поверий, в которых ныне старое борется с новым.

Хотя маски являются одной из важных статей румынского фольклора, они до сих пор были недостаточно исследованы. В настоящей работе мы не делаем попытки дать общее представление о масках и ряженье, а хотим описать только один вид масок, — сделанных из дерева, как они бытуют ныне в селе Топешть, обл. Бырсешть, райои Вранча, Южная Молдова, где еще живет умелец, делающий такие маски.

Деревянные маски Вранчи привлекли особенное внимание, когда в 1927 году Семинар по социологии, этике и политике бухарестского философско-филологического факультета провел под руководством профессора Д. Густи исследование в селе Нережу. Тогда было устаиовлено, что в крае Вранча маски используются в играх при надгробных бдениях и в святочных народных театральных представлениях. Тогда были найдены маски № 1 и № 2. В 1957 году исследователь Ион Гельча, работавший в бухарестском Государственном музее, нашел в Нереже еще маски № 3 и № 4. Как и в Нереже, в Бырсешть маски появляются в игрищах при надгробном бдении и в гайдуцкой народной драме «Жианус», которую ставят на Новый год. Делающий их мастер Лазэр Жыйу-мельник, ныне в возрасте 63 лет (см. фото № 14). Найденная нами у него маска № 12, была сделана по более древнему образцу его сыном, тоже мельником Василием Жыйу.

Кроме деревянных масок в селе делаются маски из овчины и бересты. Позднее маски начали заменяться женскими шелковыми чулками или противогазами, оставшимися со времени войны.

Обычай надгробного бдения еще хорошо сохранился в Бырсешть-Топешть. Бдение совершается для того, чтобы не оставлять покойника одного, ибо если какое-нибудь живое существо — кошка, собака, курица и т. п. тронет его, то он превратится в вурдалака. Вера в вурдалаков еще жива. Во время бдения не читают

https://biblioteca-digitala.ro

молитв, а веселятся, устраивают игры с ряженьми, показывают фокусы, выдумывают всякие забавы, играют на флуере, рассказывают сказки, пьют и едят и беседуют о повседневных делах. Особенно интересна игра ряженых, называемая «Киперул», в которую играют во дворе вокруг костра. Тенденция игры заключается в том, что все участники по очереди должны быть брошены в костер, откуда они вылезают вымазанные золой и покрытые искрами. Деревянная маска, употребляемая при бдении, — это «Дед» № 7 и 9. Свидетельства людей не приписывают этим играм магических свойств: защиты от злых духов, завоевания благожелательности умершего, защиты от сглаза, очищения от грехов, обеспечения плодородия и т. п. Все, кого спрашивали, говорили, что игры предназначены к тому, чтобы «доставить последнее удовольствие умершему», «чтобы провести в последний раз с ним время».

Эти утверждения крестьян из Бырсешть-Топешть перекликаются с высказываниями М. П. Нильсена по поводу смысла блестящих греческих и этрусских похоронных игр, которые устраивались для того, чтобы покойник в последний раз перед тем, как его положат в землю, участвовал вместе со всеми в земных радостях и удовольствиях. (М. П. Нильсон Der Ursprung der Tragödie... Opuscula Selecta 1 Lund, 1951, 106).

В гайдуцкой народной драме «Жиану» переодетый «дед» в деревянной, овчинной или берестяной маске представляет собой Старый год, воюющий против Нового года. Эта игра в селе Бырсешть-Топешть бытует сравнительно недавно. Она была занесена сюда после первой мировой войны из села Валя Сяка — Сэскут, область Бакэу. Врочем, и текст и мелодия этой гайдуцкой народной драмы свидетельствуют о ее сравнительно более позднем и книжном происхождении. Таким образом, мы здесь имеем дело с врастанием старинной игры ряженых в привнесенное извне произведение — народную театральную пьесу книжного происхождения.

WOOD MASKS OF THE BIRSEŞTI-TOPEŞTI VILLAGE

The custom of mask wearing and mummery, still widely represented in Roumanian contemporary folklore, is chiefly practised during the mid-winter feasts, at Christmas and New-Year, as well as at Whitsuntide; they are likewise manifest in the Morris dance and in the custom of the Devils and the Adorned Ox. The masks are also worn at wedding dinners, when the guests get merry, and in the ritual dances of the following monday morning; finally at funerals, for the wake dances.

The folk masks employed by the Roumanian people represent human as well as animal faces. The animals represented are: *Turca* (a kind of Schnapbuck), *Bouriţa* (the cow), *Cerb* (the stag), *Brezaia* (the motley goat), *Capra* (the goat), *Cerbuţ* (the fawn), *Urs* (the bear), *Cal* (the horse), *Lup* (the wolf), *Vulpe* (the fox), *Barza* (the stork), *Cocor* (the crane), *Camila* (the camel), *Berbece* (the old Tup), *Cocoş* (the cock), *Paun* (the peacock). The masks with human faces represent: *Bloj* (an old man, carrying a wallet with ashes), *Mut* (the Dumb-fool), *Drac* (the devil), *Moş* (the old man), *Baba* (the old woman), *Mireasa* (the bride), *Cioban* (the shepherd), *Popa* (the pope), *Călugăr* (the monk), *Doctor* (the physician), *Haiduc* (the outlaw), *Ţigan* (the gypsy), *Turc* (the Turk), *Evreu* (the Jew) *Grec* (the Greek), *Neamţ* (the German); of a more recent creation are *Ofiţer* (the officer) of *Marinar* (the sailor), *Boier* (the squire) and *Cucoana* (the lady). The masks of *Irod* (Herod) and of *the three magi* are quite recent.

The animal masks usually consist of the entire head, carefully carved and often artistically adorned. For some animals, as for instance the bear, a full disguise is employed. The

https://biblioteca-digitala.ro

human faces represented by the masks are usually hideous or grotesque, and generally imply adequate costumes.

The masks are made of wood, leather, tree-bark, linen, cloth; lately pasteboard or paper has been used in their execution and those purchased in cities are made of papier maché.

It is the young-men who, banded in brotherhoods, customarily disguise themselves to perform the mummers' Christmas, New-Year and Morris dances. Sometimes the dances are performed also by young lads and, in some places, on certain occasions, by grown-up men. Of late, but still rarely, young girls act as mummers, whilst married women only in quite exceptional cases.

Apart from the use of masks proper, the Roumanians employ a special make up, smearing their faces with charcoal or with soot and wrap their bodies in green folliage or straw.

At present, in Roumanian villages and cities people disguise themselves only for fun and entertainment. The traces of old beliefs and rituals, however, are not entirely absent from this mummery. Though not explicitly asserted, this traditional significance still lingers in the complex of popular beliefs, in which old and new concepts are opposed.

Although the mummers hold an important place in Roumanian folklore, they have not been sufficiently studied to this day. The present survey does not attempt to give an exhaustive picture of them, but merely devotes its attention to a single kind of mask, namely to the wood masks at present met with in the village of Topesti-Bîrsesti of the Vrancea district, Southern Moldavia, where a former mask carver is still living.

In 1927, the wood masks of Vrancea drew the attention of the Seminar of Sociology, Ethic and Politics, of the Bucharest Faculty of Philosophy and Literature, headed by Professor D. Gusti, Seminar which at the time carried out a field investigation in the village of Nerej. On this occasion, the members of the expedition ascertained the fact that at funerals, wake dances and in New Year folk performences, masks were still in use. Masks nr. 1 and no. 2 have been collected by Prof. Gusti's staff. In 1957, Ion Chelcea, researcher of the "Village Museum" in Bucharest likewise found in Nerej the masks no. 3 and no. 4.

In the village of Bîrseşti — the same as in Nerej — mummers appear during the wake dances and in the heyduck folk drama "Jianu", which is performed on New Year's Day. The masks worn by the interpreters are carved by Lazar Jâiu, a 63 year old miller (see photo no.14). The mask presented by him is labelled under no. 12. It was carved from an older model by his son Vasile Jâiu, a miller too.

The masks used by the villagers are not carved only in wood, some are made of leather and tree-bark. Lately they have even been replaced by women's silk stockings or by gas-masks, brought home by the young men after the last war.

The custom of keeping vigil over the body of a dead person is still widely applied in Bîrseşti-Topeşti. The members of the family or some friend watch over the dead person "to keep him company", and to prevent any living being — cat, dog, fowl etc. — from passing over, under or beside the corpse, which would turn the deceased into a vampire. The belief in vampires is still rampant. During the wake, no prayers are said; people are assembled to amuse themselves and to entertain the dead person for the last time. Mummers perform a show, jugglers execute their tricks, society games are played, musicians show their talent playing the shepherd's pipe, fairy tales are told, the company eats and drinks, dances and discusses the current private and community affairs.

One of the most interesting dances at the wake is called "Chiper" (Pepper), which is performed in the courtyard round a bonfire. The dancers aim, by different tricks, to throw each other into the fire, out of which they emerge full of ashes and sparks. The wood mask worn at vigils represents the "*Uncheş*" (the Ancestor), see no. 7 and no. 9. None of the infor-

https://biblioteca-digitala.ro

mants attributed any magical significance to these wake games or dances, which they in no way considered as aiming at exorcising evil spirits, as gaining the favour of the dead, the protection against evil, the remission of sins and the assurance of fertility. All of the villagers we asked replied that the wake games were performed "to entertain the deceased for the last time" or "to enjoy a last night with their dead friend".

The statements of the villagers of Bîrseşti-Topesti are in perfect agreement with Mr. M. P. Nilsson's affirmation regarding the underlying meaning of the brilliant funeral dances of the Greeks and the Etruscans, performed before the burial of the corpse, with the purpose of offering the dead person the opportunity of partaking, for the last time, in the pleasures and delights of the earthly life in the company of his friends. (M. P. Nilsson: Der Ursprung der Tragödie... Opuscula Selecta I Lund 1951, 106).

In the heyduck folk drama „Jianu", the „Ancestor" wearing a mask made either of wood, leather or tree-bark, personifies the Old Year fighting the New Year. The folk drama has been only recently introduced in Bîrsesti-Topesti. It was brought from the village of Valea Seaca, near Sascut, Bacau region, after the first world war. Moreover, the subject matter as well as the tunes of this heyduck folk drama lead to prove that it is a recent creation of literate origin. This is an evidence of the integration of an age-old local mask into an alien custom, by its introduction into a modern folkplay of literate origin.

https://biblioteca-digitala.ro

CARUL DE FLORI

Observaţiuni asupra evoluţiei unei imagini lirice

AL. I. AMZULESCU

Creaţia lirică populară constituie, fără îndoială, un important capitol al bogăţiei şi varietăţii folclorului nostru. Excelînd ca reflectare veridică şi multilaterală a vieţii şi a naturii în imagini realizate cu o înaltă măiestrie a exprimării artistice, verva liricii populare surprinde adesea prin spontaneitate, concentrare, prospeţime şi transparenţă a limbajului figurat, acoperind o largă gamă de sentimente de o nesfîrşită nuanţare tematică. Unele însuşiri ca acestea au şi determinat pe unii cercetători de seamă ai folclorului romînesc, ca *N. Iorga* şi *O. Densuşianu*, să considere că aportul liricii ar precumpăni prin originalitate şi vigoare în ansamblul creaţiei noastre populare, împingîndu-i să afirme deschis valoarea liricii mai presus de aceea a cîntecului epic spre pildă. [1].

Nu este locul a discuta aci această scară de valori în care, pe lîngă elementul obiectiv incontestabil al marei înfloriri a liricei, se strecoară vrînd-nevrînd în cumpănă greutatea preferinţelor temperamentale şi subiective. De altfel nici nu credem că aprecierea globală poate fi modalitatea cea mai potrivită pentru ierarhizarea creaţiei populare. Socotind însă că deşi în materie de lirică s-a cules foarte mult, s-a studiat totuşi foarte puţin, devine aproape ciudat cum cercetătorii folclorului romînesc îndreptîndu-şi din plin atenţia lucrărilor monografice asupra altor genuri ale creaţiei populare de versuri: descîntece, balade, colinde, au neglijat de fapt cîntecul liric mărginindu-se mai mult la scrutări întîmplătoare sau la aprecieri globale de felul celei amintite.

De aceea considerăm că numai studiul metodic atent, pornind de la unele monografii de detaliu întocmite pe teme sau pe capitole, se cuvine să descopere treptat argumentele valorii şi originalităţii liricii, trebuind să premeargă aprecierilor de sinteză. Unele încercări meritorii ca aceea a lui *D. Găzdaru* despre *Originea şi răspîndirea motivului « Amărîtă turturică » în literaturile romanice* păşesc cu cinste pe această cale anevoioasă, dar sigură şi solidă.

În acest sens ne propunem să înfăţişăm în cele ce urmează o modestă contribuţie la cercetarea liricii noastre populare, constituindu-se ca un comentariu critic pe marginea unei teme puţin cunoscute din lirica dragostei, pe care o intitulăm după formularea izbutită a cîntăreţului popular, lăutarul ghitarist-gurist Marin Căpăţînă din com. Celei — r. Corabia: «carul de flori».

★

Cu prilejul întocmirii antologiei *Doine, Cîntece, Strigături* (Bucureşti, Ed. de Stat p. Literatură şi Artă, 1955), parcurgînd un mare număr de publicaţii, am aflat în *Albina*, a. XXXVI (1933), n. 3 această frumoasă piesă cu indicaţia « din cîmpia Ardealului »:

Prin pădurea rară-n jos
Merge badea cel frumos
Cu carul de odolean,
Cu boii de măgeran,
Cu jugul de scînteuţe,
Cu răsteie de botcuţe,
Cu roate
de mere coapte,
Cu butuci
de mere dulci,
Cu loitriţe
de turtiţe,
Hai, bade, să-ţi dau guriţă!

[1] cf. *N. Iorga, Balada populară românească-Originea şi ciclurile ei*, în *Istoria literaturii româneşti*, ed. II, Bucureşti, P. Suru, 1925, vol. I, p. 47; *O. Densuşianu, Flori alese din cîntecele poporului*, Bucureşti, P. Suru, 1920, p. X şi XV; şi *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1922, vol. I, p. 114, nota.

https://biblioteca-digitala.ro

Am remarcat din capul locului « originalitatea » imaginii şi măiestria deosebită a compoziţiei acestei bucăţi.

Tema: evocarea iubitului în cadrul unui atelaj idilic, — un fel de car triumfal al dragostei realizat cu mijloace verbale simple, naive.

Frăgezimea imaginii, de o rară plasticitate şi transparenţă de horbotă mătăsoasă cuprinde în sine, ca într-o voită pastişă, în acelaşi timp ceva din feeria susurului vrăjit de incantaţia unui descîntec rostit în şoaptă şi din farmecul jucăuş unduind de bogăţie de rimă şi ritm al unui joc sau cîntec copilăresc.

Fremătînd de dragoste, iubita foloseşte din plin resursele dialectale ale florei ardelene bogate în sugestii de culoare, sunet şi aromă de balsam (*odolean, măgeran, scînteuţe, botcuţe, mere dulci* şi *coapte*) pentru a zugrăvi ca într-o fantastică miniatură barocă diferitele detalii ale carului miraculos. Se creează o minunată atmosferă de duioşie şi graţie aeriană care, rezultînd din delicateţea şi seninătatea gingăşiei mîngîioase a diminutivelor aglomerate la rimă, învăluie chipul iubitului. în aureola paradisiacă a unei vedenii de vis frumos. Aluzia amoroasă se şterge la început, copleşită de abundenţa profuziunii florale, pentru a izbucni în cele din urmă de sub alegorie cu un senzualism discret în şaga poantei finale.

Este aci negreşit o imagine picturală de o deosebită subtilitate lirică amintind ceva din arta zugravilor pe glajă, imagine plină de optimism înaripat şi de candoare feciorelnică şi timidă ce se degajă din jocul măiestru şi sugestiv de cuvinte evocînd culoarea şi balsamul florilor şi al merelor

Originalitatea imaginii rezidă în bogăţia descrierii alegorice cuprinzînd implicit dar copleşind sub discreţie aluzia erotică senzuală.

Măiestria compoziţiei rezultă din echilibrul desăvîrşit al părţilor. După cadrul introductiv sugerat în primele două versuri:

Prin pădurea rară-n jos
Merge badea cel frumos...

se descrie carul, folosind în următoarele patru versuri florile — element de culoare şi miros —, apoi în două versuri cu rimă internă merele — element de miros şi gust. După ce s-a zăbovit astfel pe larg în privirea picturală a carului ce poartă fiinţa iubită, din arcul prelung întins de bogăţia descrierii alegorice sub a cărei nălucire s-a pierdut parcă intenţia erotică izbucneşte, cu svonul unei porniri pe cale de a se dezlănţui fără oprire, săgeata finală a poantei plină de farmec şăgalnic care face legătura cu începutul:

Hai, bade, să-ţi dau guriţă!

Sonoritatea graţioasă a diminutivelor contribuie alături de învăluirea rezonanţei ecoului din rima internă la împlinirea atmosferei de vrajă ameţitoare, ştergînd toate contururile tari din cuvinte şi imagine cu un lirism dulce, îmbietor, ca o licoare plăcută sau ca un foşnet de zefir încărcat de mireasmă suavă peste o pajişte înflorită sub zîmbetul unui soare primăvăratec.

Astfel privită în ansamblul ei, bucata aceasta apare ca un monument de simplitate şi de totală integrare a omului în natură. Nu se poate totuşi nega o uşoară intenţie de preţiozitate barocă aducînd a rafinament de madrigal...

Scrutînd cercul îngust al cunoştinţelor noastre, recunoaştem cu uşurinţă aci un motiv liric generos care, asemănîndu-se cel puţin ca idee tematică, a rodit din plin în lirica de dragoste a tuturor timpurilor.

Neputînd cerceta, din lipsă de accesibilitate, indicaţiile expuse în Motif-Indexul lui *Stith Thompson* sub titlul « căruţă magică »[2] atestînd existenţa motivului în numeroase literaturi, ne vom mărgini a aminti din treacăt că ideea poetică a evocării fiinţei iubite într-un car triumfal alegoric nu lipseşte din Purgatoriul lui *Dante* şi din Triumfurile lui *Petrarca*. Simbolistica evangelică a carului tras de grifoni în care apare Beatrice în plină ascensiune spre Paradis [3], ca şi convenţionalismul mitologic al carului lui Eros din visul de primăvară al lui Petrarca [4], rămîn totuşi departe de mijloacele modeste şi firesti ale creatorului popular romîn care în zugrăvirea carului nostru se adresează cu desăvîrşită simplitate resurselor realiste imediate ale peisajului local, necunoscînd clişeul erudit dar ridicînd implicit un splendid monument poetic, un adevărat imn plin de conţinut autohton carului ţărănesc, de atîtea mii de ani tovarăş al său nedespărţit de muncă, necazuri şi bucurii.

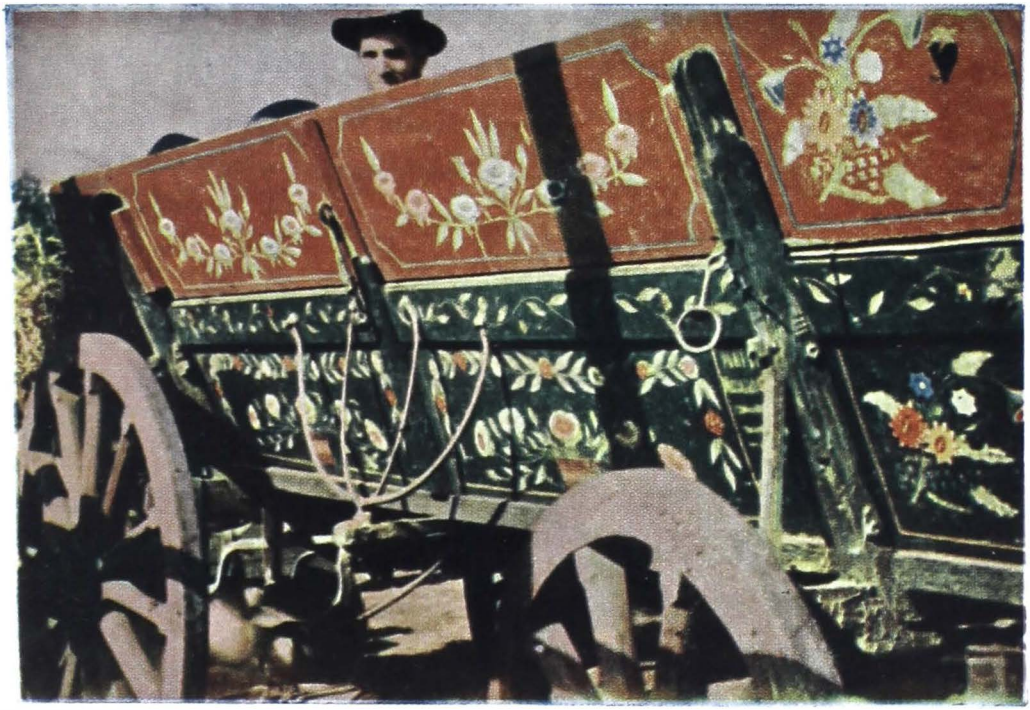
---

[2] *St. Thompson, Motif-Index of folk-literature* (FF Communications No. 107—108, vol. XL—XLI), Helsinki, 1933—34, p. 120 (*D.* 1110—1114) şi p. 180 (*F.* 861)

[3] *Dante, Purgatorio*, c. XIX, vss. 91 sqq.

[4] *Petrarca, I Trionfi; Trionfo d'amore*. I. vss. 13 sqq.

https://biblioteca-digitala.ro



Căruța lui Al. Lupșan (com. Mărițua — r. Brănești — Reg. București)

Foto A. Vicol

Căruța lui Nic. N. Stan (com. Gurbănești — r. Lehliu — Reg. București)

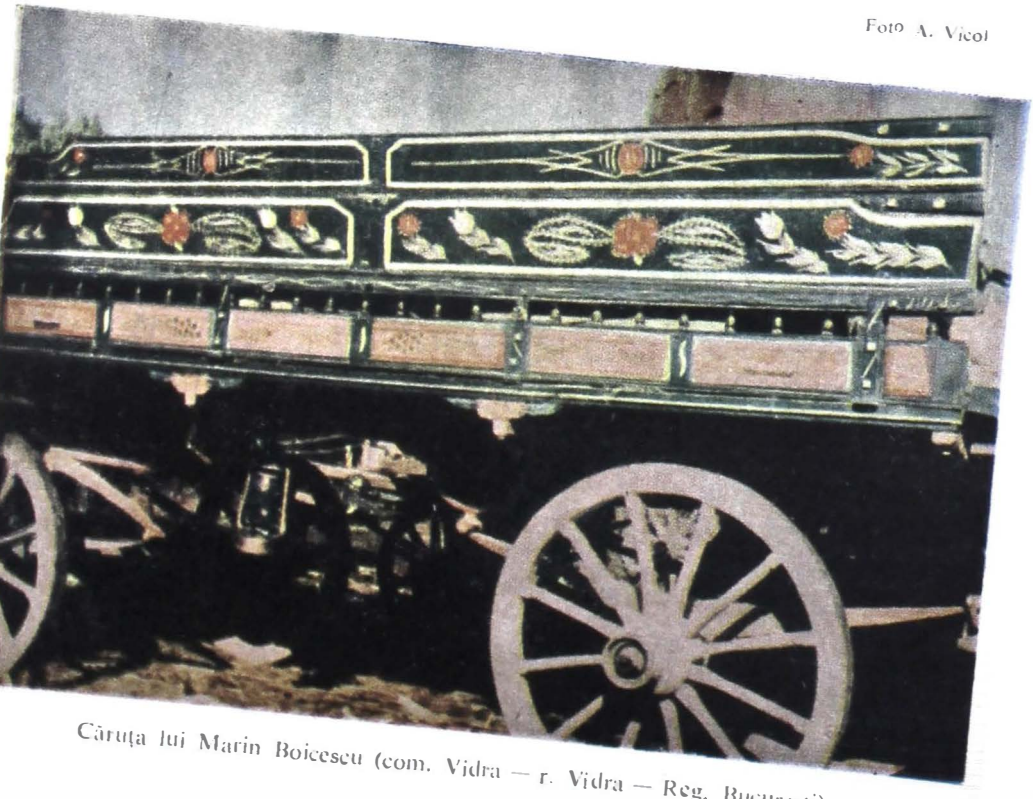
Foto A. Vicol

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Căruța lui I. Manea (com. Mărîuța — r. Brănești — Reg. București)

Foto A. Vicol



Căruța lui Marin Boicescu (com. Vidra — r. Vidra — Reg. București)

https://biblioteca-digitala.ro

Foto A. Vicol

https://biblioteca-digitala.ro

De altfel călătorind de la un capăt la altul al şesului dunărean, de nenumărate ori vom avea prilejul să întîlnim aievea în cale, de la Craiova la Constanţa, numeroase căruţe minunat împodobite de arta zugravilor din partea locului, purtînd frumoase stilizări de flori colorate pe peretele exterior al loitrelor şi al fundului. Uneori nici chiar cercul de lemn al obezilor roţii nu e lipsit de motive picturale. În această privinţă « oborul» Bucureştiului cunoaşte un adevărat tîrg săptămînal de unde îşi procură asemenea căruţe împodobite, ţăranii din regiune. Numele meşteşugarului zugrav apare adesea înscris cu stîngăcie dar cu vădită mîndrie şi spirit negustoresc de reclamă printre florile multicolore ale zugrăvelii.

Să citām totuşi din literatura universală, acest car alegoric al înţeleptului şi marelui cîntăreţ al dragostei simbolice *Solomon*, zugrăvit în Cîntarea-Cîntărilor astfel:

« . . . Vă jur, fiice ale Ierusalimului, pe căprioarele şi cerboaicele de pe cîmp, nu stîrniţi, nu treziţi dragostea, pînă nu vine ea.

Ce se vede suindu-se din pustie, ca nişte stîlpi de fum, în mijlocul aburilor de mir şi de tămîie, înconjurată de toate mirezmele negustorilor de mir?

Iată, este *pataşca lui Solomon . . .*

Împăratul Solomon şi-a făcut această pataşcă din lemn de Liban.

Stîlpii i-a făcut din argint, rezemătoarea de aur, scaunul de purpură; iar mijlocul împodobit cu o ţesătură aleasă de dragostea fiicelor Ierusalimului.

Ieşiţi, fetele Sionului, şi priviţi pe împăratul Solomon, cu cununa cu care l-a încununat mamă-sa în ziua cununiei lui, în ziua veseliei inimii lui . . .» *(Cîntarea-Cîntărilor*, III, 5—11 pass.).

Întrebarea se ridică desigur aci: să fi stăruit oare în amintirea ţăranului romîn care a prins a zugrăvi cu mijloace proprii şi atît de originale carul dragostei sale, ceva din arta figurii atît de populare a « Premintelui» biblic?

Opinăm pentru o poziţie negativă în această privinţă, de vreme ce carul mirilor —ca de altfel toate căruţele din alaiul nunţii romîneşti — se arată din totdeauna şi azi astfel împodobit chiar fără a imita pataşca nupţială a lui Solomon, după ce şi la nunta lui Iancu Vodă din balada Letinului bogat (Cîntecul nunului):

Multe carîte-au sosit, Pe dinăuntru poleite,
Multe sunt, mărunte sunt, Pe dasupra şindrilite,
Sunt carîte jugrăvite, Cu postav verde-nvelite . . . [5]

Pe de altă parte, carul sfîntului Ilie din iconografia populară a meşterilor noştri zugravi nu se înfăţişează şi el de obicei frumos împodobit şi încondeiat?

De aceea considerăm mai degrabă că ideea lirică a carului alegoric « de flori» al dragostei a putut încolţi spontan în mintea creatorului nostru popular care, atît de legat în genere de carul său, s-a învrednicit a-l cînta în diverse ipostaze în numeroase alte creaţiuni folclorice proprii şi originale.

Iată, spre pildă

. . . un car de aur
Cu boii de grauri

în acest frumos descîntec de dragoste, recent cules de noi din Muscel:

Însînicaţi, *Văzuţ un car dă aor*
înînicaţi, *Cu boi dă grauri.*
Înspre Maica Domnului plecaţ *Da-n car čine ţera?*
Pă potejţ necălcate, *Fica cu frumuşeţili,*
Cu roşa nescuturată. *Dragustea cu drăgusteţili,*
Roşa o scuturaţ, *Ţarba cu ţubetili.*
Dragostea ş-adunaţ, *Da venţa, da venţa*
Pă trupu niţeu o daţ. *To' cintind*
Şi mă uitaţ pă rîu în sus, *şi kiuind,*
To' dă Ion întrebind . . . [6]

Este de reţinut de asemenea viziunea infernală încărcată de contururi întunecate a carului macabru ce poartă figura monstruoasă a Samodivei cu care se luptă Dălea-Dămian în balada cu acelaşi nume:

---

[5] cf. *N. Păsculescu, Literatură populară romînească*, Bucureşti, Socec. 1910, p. 203. (De altfel adeseori în balade apar personaje călătorind în *cucie, cucloară*. « *leftinică*» zugrăvită. . .)

[6] A.I.F., mgt. 1247 c; inf. Vasile Bucur Bodea, com. Albeşti-r. Muscel, cules la 27. IX. 1956 (culeg.: O. Bîrlea-Al. Amzulescu).

https://biblioteca-digitala.ro

... Unde Dălea se uita?
La buciumii roţiei.
Buciumii de ce-mi d-avea?
Capete de fete mari!
Spiţele de ce-mi d-avea?
Mai o dată se uita,
Degete de la voinici!
Şi năplaz de ce-mi d-avea?
Savai mîini
de la oamini!
Mai o dată se uita,
Tot la cai că se uita.
Dar ce frîne mi-ş d-avea?
Doi şerpi d-încleştaţi
Şi din cozi aşa-nnodaţi,
Mare, doamne, minunaţi!... [7]

În sfîrşit, o mentalitate modernă, evoluată, contaminată neîndoielnic de fastul unui lux de ostentaţie care a deprins ceva din maniera burgheză şi suburbană de a cîştiga dragostea, face ca îndrăgostitul din aceste creaţii binecunoscute mai noi, să dorească un alt soi de atelaj pentru a purta dragostea sa de paradă: căruţă zgomotoasă, trăsurică « pe gume », şaretă nouă, etc.:

... Foaie verde mărăcine,
Če m-e mie drag pe lume?
Cai negri, hamur' bune
Ş-o căruţă să-m răsune
Ş-o mîndră gătită bine,
Cai negri, hamur' bune
Şi cu flor' pe la căpestre
Să fur oki la neveste... [8]

sau:

Ş-am zis verde trei alune,
Če mi-e mie drag pe lume?
Cai bălani şi hamuri bune
Ş-o trăsurică pe gume,
Mîndruţa gătită bine,
Să mă plimb cu toate-n lume... [9]

ori:

Frunzuliţă trei alune,
Ce mi-e mie drag pe lume?
Cai bălani şi hamuri bune
Şi căruţă ca să sune
Şi-o trăsurică pe gume,
Să mă duc cu mîndra-n lume
Să iau flori de la neveste
Şi să pui pe la căpestre.
Hamur'le numai cordele
Şi căruţa zugrăvele,
Iar în spate, pe sandic,
Chipul mîndrii zugrăvit! [10]

şi:

Frunză verde bob de rouă,
Am să-mi iau şaretă nouă
Să dau Bucureştiu-n două,
Craiova pe jumătate,
Să iubesc fetele toate.
Cu ulube de alamă
Să nu se bage de seamă
Şi cu biciu de argint
Ce nu s-a mai pomenit
Şi cu calu numai spume
Să pornesc cu mîndra-n lume... [11]

Aceeaşi mentalitate modernă, menţinîndu-se însă în limitele unei remarcabile discreţii idilice care nu e lipsită de clasic bun-gust popular, manifestă şi această viziune îndrăzneaţă de zbor mecanic al îndrăgostiţilor;

Haţi, bagţo, c-am cumpărat
O măşină dge zburat,
Haţi să n'e suim pa ţe
Să n'e ducă une-om vrţe,
Să ducă cu noţi în lum'e
Să să ţiard-a nostu nume!... [12]

Ideea lirică a cîntecului carului a putut înflori astfel negreşit din plin şi spontan în folclorul nostru, fără a presupune neapărat nevoia unor modele artistice din afară.

Dar lăsînd deocamdată la o parte căruţele, trăsurile şi şaretele mai noi — care nu sînt lipsite de farmecul lor plin de înţelesuri în ce priveşte evoluţia mentalităţii populare —, să revenim la idila patriarhală a carului de flori ce constituie obiectul principal al atenţiei noastre.

O întrebare se ridică în chip firesc aci: frumoasa alegorie din cîmpia Ardealului, amintită şi analizată mai sus, atît de originală şi plină de spontaneitate, este ea o apariţie unică în folclorul nostru?

[7] cf. *Vechi cîntece de vitejie*, Bucureşti, ESPLA, (1956), p. 46.
[8] A.I.F., fgr. 8993 a; inf. Maria Aldoiu, com. Boteni-r. Muscel, cules la 5. X. 1940 (culeg. E. Comişel)
[9] A.I.F., fgr. 2062 b; inf. Anghelina Morţeanu, com. Berevoeşti-r. Muscel, cules la 17. VII. 1936 (culeg. I. Cocişiu)
[10] A.I.F., fgr. 11.875 b; inf. D. Niţulescu, com. Poboru-r. Vedea, cules la 3. X. 1950 (culeg. B. Marcu)
[11] A.I.F., mgt. 88 s; inf Elena Constantinescu, com. Comani-r. Drăgăneşti, cules la 28. VI. 1952 (culeg. V. Dosios)
[12] A.I.F., fgr. 6029 b; inf. Bînduşa Popovici, com. Mărul-r. Caransebeş, cules la 1. VII. 1937 (culeg. T. Alexandru).

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetînd cu atenţie numeroase materiale publicate şi inedite, am izbutit să identificăm în cele din urmă un număr de încă 24 piese, între care 7 din Ardeal şi 17 din Muntenia şi Oltenia culese între anii 1880—1957, în care « carul de flori » apare ca dezvoltare de sine stătătoare sau ca motiv organic în diverse contaminări cu alte elemente lirice. Numărul şi răspîndirea variantelor — ce nu pot fi desigur singurele — dovedesc cu prisosinţă că, deşi puţin cunoscută în comparaţie cu altele, tema carului alegoric se înscrie ca o importantă realizare poetică a repertoriului liricii noastre populare de dragoste. Analiza variantelor cunoscute ridică interesante probleme de creaţie şi circulaţie folclorică.

Dar iată mai întîi materialul, expus pe provincii (Ardeal-Valahia), în ordinea cronologică a culegerii:

ARDEAL:

1.—1889, Rugăşeşti — r. Dej; ms. I. Pop-Reteganu, vol VII (Acad. R.P.R., ms. 4530, f. 190); publicat în *Antologie de literatură populară*. Vol. I: Poezia. Bucureşti, Ed. Acad. R.P.R., 1953, p. 152 (n. 88):

De ciudă şi de alean,
Făcui car de magheran,
Cu jugu de tulipan,
Cu prisnele
de inele,
Cu butuci
de mere dulci.
Dar pe ruda carului
Şade badea-amarului,
Mînă boii şi suspină,
Vai, tocmai de la inimă.
De cînd în sat a intrat,
El îmblă tot supărat
Că pe el l-o blestemat
Mîndruţa din cela sat
Cu trei pae de la pat:
— Usca-te-ai, bade, usca,
Ca firul bujorului
În gura izvorului,
Să-ţi aduci, bade, aminte
Că-i blestem de oareunde,
Blăstăm de la copilită
C-aceea ţi-a fost drăguţă,
Blăstăm de fată săracă
Care ţi-a fost ţie dragă!

2. — 1890, Zagra—r. Năsăud; *V. Oniţor*: *Doine şi strigături din Ardeal.* Iaşi, (1890), p. 26 (n. 52):

Pîn pădurea rară-n gios
Mere bad'ea cel frumos
Cu caru d'e odol'ean,
Cu pana d'e măgerean,
Cu spciţe
d'e smn'euriţă,
Cu obed'e
d'e măr verd'e,
Ocii lui mătasă verd'e,
Rău mă t'em că mn'i l-oi pcerd'e,
Că l-am mai pcerdut o dată
L-am aflat la o ciocîrlată,
Ciocîrlată şi băloasă
Nu-i ca min'e de frumoasă.

3. — (1880—1890), Mesentea — r. Alba; *Dr. V. Bologa*: *Poezii poporale din Ardeal. O mie de bucăţi culese între anii* 1880—1905. Sibiu, 1936, p. 105 (n. 335):

Prin pădurea deasă-n jos
Merea badea, om frumos,
Cu caru de hodolean,
Cu biciu de măgheran,
Cu spice de tămăiţă,
— Hai, mîndră, de-mi dă guriţă!
— Ba io, bade, nu ţi-oi da
Că-i măsurată gura
Cu fonţii Tiuşului
Pe sama drăguţului!...

4. — idem, p. 141 (n. 467):

Prin pădurea rară-n jos
Mere badea, om frumos,
Cu caru de hodolean,
Cu biciu de măgheran,
Şi c-o mînă
boii mînă
Şi cu una flori adună
Să facă mîndrei cunună,
Să meargă la cununie
Pînă frunza-i verde-n vie;
Dacă frunza s-a usca
Iar se pot descununa...

5. — 1892, Rîpa de Jos — r. Topliţa; *S. C. Mîndrescu*: *Literatură şi obiceiuri poporane din comuna Rîpa de Jos, Comitatul Mureş-Turda (Transilvania).* Bucureşti, 1892, p. 48:

https://biblioteca-digitala.ro

Pin pădurea rară-n jos,
Mere badea ăl frumos
Cu caru de odolean,
Cu boii de măgheran,
Cu butuci
de mere dulci,
Cu rotiţe
de turtiţe,
Cu juguri de scînteuţe,
Cu restee de botcuţe.

6. — 1924 (dar cules între 1904—1913), Berbeşti — r. Sighet, inf. Susana Borodi; *Pr. I. Bîrlea*: *Cîntece poporane din Maramureş*. Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1924, vol. II, p. 112:

Nu fii, mîndru', supărat,
Din doruţ
ni-om fa' căluţ (?)
Ş-om trece peste dieluţ,
Cu obede
din lemn verde,
Stiţele din măghieran,
Buciumul de odolean,
Şi proţiapul de omac,
Şi boii din ruji de mac.
Şi ni-om sui în căruţ
Ş-om trece peste dialuţ,
Unde-nflorie piperiul
Şi se ostoaie dorul,
N-om veni pînă-i ceriul;
Unde-nflorie tămîia
Şi s-ostoie dragostea,
N-om veni pînă-i lumea
Dacă nu voiè' mama
Să grăiesc cu dumata! [13]

7. — 27.IX.1935, Rebrişoara—r. Năsăud, inf. Catrina Hadăr; A.I.F., fgr. 5671 a (culeg. I. Cocişiu):

Vin'e doru şî mă-ntriabă
La feriastă d'e oiagă
Cu caru d'e odoleạn,
Cu spiţă d'e măğeran,
Cu obed'e
d'e lemn verde.
Cît i munt'ile d'e-nalt
Tăt omătu s-o luat,
Da d'i la in'ima mę
S'e s-o pus, nu să mai ia.
Şî s-o pus a bad'i dor,
Nu să ię pînă s'e mor.

VALAHIA:

8. — 1886, Parepa—r. Cricov, inf. Moş Vasile Tîrtac; *D. Vulpian*: *Poesia populară pusă în musică. Culegere din toate ţerile Romîne.* Bucureşti, Tipo-Litografia Şt. Mihalescu, 1886, p. 63 (n. 173):

Istorie, istorie...

Foae verde trei lămii,
Cat', fetiţo, drept să-ţi spui
Că alta ca tine nu-i.
D-ale tale drăgănele
Între ochi şi-între sprîncene
Răsărit-au petricele,
Peatra diamantului
Lumina smarandului,
Iar faţa obrazului
Floarea Rusalimului.
Noaptea în vis mi te visez,
Pui mîna şi nu te văz.
Sărut mereu pernele
Socotind că-s ţîţele.
Cîte judeţe umblai,
Rămăşiţe nu lăsai.
La Conţeşti, pe Ialomiţă,
Îmi lăsai d-o copiliţă
Că n-a dat neicăi guriţă.
Cînd mi-ar fi fost, zău, drăguţă,
I-ar face neica o căruţă
Cu roate de ismuliţă,
Cu dricul de dediţei,
Codîrla de stînjinei,
Osii tari de odolean
Şi cue de leuştean,
Cu doi boi de brebenei
Să urc la coastă cu ei.
Dădui cea, pe poticele,
Mă-întîlnii cu beata lele
Cu gîtul plin de mărgele
Şi prin degete inele,
Amar, frate, vieţii mele!
Soro, de dragostea noastră
Răsărit-a un pom în coastă
Cu tot felul de miroase
De te pătrunde la oase.
Hai, soro, să-l îngrădim
Nu cu pari, nici cu nuele,
Numai cu dragoste grele.

[13] În contaminare cu alte motive din tematica dorului, acest text se află, în formă identică, inserat în colecţia recent apărută a maestrului *T. Brediceanu*, 170 *Melodii populare româneşti din Maramureş*, Bucureşti, ESPLA, (1957), p. 93. Indentitatea formei ne scuteşte de a-l reproduce. Este totuşi important de menţionat — pentru circulaţia temei «carul de flori» în Maramureş — că acest material este arătat a fi fost cules între 13—25. IX. 1910 de la preotul Ioan Vlad din *Botiza — r.* Vişeul de Sus.

https://biblioteca-digitala.ro

9. — 11.VI.1897, Catane — r. Băileşti, inf. Gh. D. Păstacă; comunicat prin corespondenţă de bătrînul folclorist craiovean N. Dumitraşcu-Reny, cu indicaţia: «De la Mihail Păsculescu din com. Coveiu-Dolj, astăzi mort, şi scris după Gh. D. Păstacă din com. Catane-Dolj, în 11 Cireşar 1897»:

Cîntecul carului

Foaie verde iarbă mare,
Apucai pe drum, la vale,
Mă-ntîlnii cu două care,
Două care cu chirie
Ereau pline cu scumpie.
Detei să-mi facă şi mie,
Să-mi facă de-un cărucean
Cu osii de leuştean,
Cu roate de odolean,
Cu spiţele de arţar,
De-o obadă
rubla-ntreagă,
De spiţă
cîte-o leiţă,
Facă-mi lucru de credinţă;
De pisleag
cîte-un pitac,
Să-mi facă lucrul pe plac:
Cu scaun de avrămeasă,
Vîrtejul de cristineasă,
Cu blana de calonfir,
Loitre de rosmarin
Şi leuci de trandafir.
Cîte cuie sunt la car,
Toate-s de mărgăritar.
Inima de vineţele,
Lişiţa de ocheşele,
De drag să priveşti la ele.
Şişleaţă
de ismă creaţă,
Să tot priveşti cu dulceaţă.
Cu proţap de sălcioară,
Cu jugul de salbă moale,
Resteie de cuişoare,
Jiglele de scorţişoare,
Cu boii de siminoc,
Coderia, lemn de soc,
Cu funia de mătasă
Împletită-n cinci şi-n şase
De-un popă şi-o prioteasă,
Voinicel de busuioc
Şi-n mînă c-un bici de foc,
La arsîtul de soroc
Cin' m-ar vede, stă pe loc!

10. — 1909, Devesel — r. Caracal, inf. A. Brînzaru; *C. S. Făgeţel*: *Verde şi iar verde...* Craiova, 1909, p. 43:

Verde frunză salbă moale,
Îmi luai şuba la spinare,
Mi-apucai drumul la vale,
Mă-ntîlnii cu nişte care.
Carele cu ce-or să fie?
Carele sînt cu chirie
Încărcate cu scumpie,
Vin din tîrg, din Lisăndrie.
Vorbii să-mi facă şi mie
Un car *ca cel cu chirie,*
Cu roate de odolean,
Cu spiţe de os de cal,
Cu obezi
de foi de vrej,
Osia de trandafir,
Leocile de calomfir,
Scaunu de busuioc,
Şuşlete de foi de vie,
Lănţişori de razachie,
Loitre de viorele,
Proţapu de micşunele,
Cu jugu de cocorăi,
Resteie de brebenei
Şi boii de ghiocei,
Funia d-o viorea
Să-mi ţiu cu Leana de ia!...

11. — 1928, Bălceşti — r. Olteţu (?), inf. Costică Bărbulescu; *G. F. Ciauşanu — G. Fira — C. M. Popescu*: *Culegere de folklor din judeţul Vîlcea şi din împrejurimi*. Bucureşti, Cultura Naţională, 1928, p. 106 (n. 569):

Foaie verde şi-o creiţă,
De-ai fi neicăi drăguliţă
Ţi-ar face neica căruţă
Cu roate de tertecuţă,
Cu cai albi de păsărele,
Vizitiu de micşunele
Şi biciul de viorele,
Pe poţta inimii mele.
Foaie verde trei smochine,
Amanta cu ce se ţine?
Cu pîine şi cu măsline,
Mămăligă de trei zile,
Mai pe urmă-un pepenaş
Şi apoi un sărutaş.
Miţo, Miţo,
copiliţă,
Astă vară sugeai ţiţă,
Acum dai neicăi guriţă,
Par-că eşti o porumbiţă,
Miţo, puiculiţa mea,
Miţo, Miţo,
copiliţo!

https://biblioteca-digitala.ro

12. — 30.VI.1930, Bibeşti — r. Gilort, inf. C. Bolovan; A.I.F., fgr. 12.353 a (culeg. G. Breazul):

Foaie verde lămîiţă,
Sfîntă să-i fie guriţa
Cui ţi-a pus numele Miţa
Şi te-a poreclit Mariţa,
Şi popa care-a citit
Să fie blagoslovit!
Ţ-ar face neica căruţă
Cu roate de tărtăcuţă,
Spiţele de lămîiţă,
Şi caii de păsărele,
Vizeteu de micşunele,
Bic.uşcă, pară de foc,
Să nu stea caii pe loc!

13. — 6.VIII.1930, Runc — r. Tg. Jiu, inf. Ana N. Săpirici; A.I.F., fgr. 2749 a (culeg. C. Brăiloiu):

Mariţa neţiki, Mariţă,
Dac-aţ fi neţiki drăguţă
S-cumpără neţica căruţă
Cu valuri de lămîiţă,
Cu cai de păsărele
Să sue suişur' grele,
Cu biciu, pară de foc,
Să nu stea cai de loc!

14. — 10.VI.1939, Sihlea — r. R. Sărat, inf. Avrămia Vlăscianu; A.I.F., fgr. 7459 b (culeg. I. Cocişiu):

Daholică, neţică Giţă,
De mţ-aţ fi a mea tincuţă
Ţi-ar face neţica căruţă,
Căruţă
di ismuliţă,
Coviltir
de trandafir,
Fundător de calofir,
Oişte de rosmalin
De la neţica Costandin,
Costandin,
floare de crin,
Purta-te-ar fetele-n sîn!

15. — 5.V.1940, Ogretin — r. Teleajen, inf. Mariţa Mănescu; A.I.F., fgr. 8510 a (culeg. E. Comişel):

Niţo, Niţişoara mea,
Ţi-ar face neţica căruţă
Cu r.atile dă tărtăcuţă,
Protapu dă micşunele,
C-aşa-ţ plače mindri mele.
Niţo, Niţo, Niţişoară,
Fi-te-ar fi lovit o boală
Cîn ţeraţ la mine-n poală
Cu mîna la ţiţişoară,
Cu gura la bărbişoară!
Lele, lele, şi ţar lele,
Cu basmaua pă sprinčene,
Cu păru făcut inele,
Mţ-aţ usca' zilili mele!
Čine ţi-o maţ ziče lele
Să-z poarte coadile tălė
Şi čiorapi din pičere
Şi urmîzu dă la gît
C-ăla mă bagă-n pămînt!

16. — 19.VIII.1943, Progresu — r. Brăneşti, inf. Gh. Pipa; A.I.F., fgr. 9983 b (culeg. C. Brăiloiu):

Ş-am zis verde d-o crăiţă,
D-aţ fi neţiki drăguliţă
Ţi-ar face neţica căruţă
Cu gratia dă lipan
Şi dricu dă odolcan,
Vizitiu dă micşunele,
Cu cai dă brebenele.
Părinte, sfinţia sa,
Spovedeşte pă Miţa,
Să nu-ţ daţ păcate multe
Că ţe mică şi le uită,
Să nu-ţ daţ păcate grele
Că tot ţo mă-ncar' cu ţele!

17.—19.VIII. 1943, Măgurele — r. V.I. Lenin, inf. Tinca Matei; A.I.F., fgr. 9637 b (culeg. E. Comişel):

Foae verde peliniţă,
Să-z facă neţica căruţ
Cu r.ate de tărtăcuţ.
Miţo, Miţo,
porumbiţo,
Čine ţi-o maţ ziče lele
Să-z poarte coadile tele,
Şi popa če ţi-a četit
Să fie blagoslovit!

https://biblioteca-digitala.ro

18.—21. VII. 1946, Vadu Lat—r. Videle, inf. C. Sandu; A.I.F., fgr. 10.147 b (culeg. Gh. Ciobanu):

Foaie verde lămiiță,
Lele, lele, lămiiță,
Draga neni copiliță,
D-ai fi neiki drăguliță,
Ți-aș pune mîna la țîță,
Genukili pă rokiță,
Și te-aș săruta-n guriță.
Neicâ, ți-aș făc a căruță
Cu roate de tărtăcuță,
Cu dricu dă izmuliță,
Cu obezili dă viță,
Spițili dă garofiță.

19.—28.V.1949, Clejani—r. Videle, inf. G. Moțoi; A.I.F., inf. nr. 8376 (culeg. P. Carp):

Foaie verde ismuliță,
De-ai fi neiki drăguliță
Neica ți-ar face căruță
Cu obezili dă tiță,
Spițili dă garofiță,
Căpățîni dă odoloan
Ca să ne iubim un an,
Protapu dă leuștean,
Leoțili dă siminoc
Če mai dragoste cu foc,
Codirla dă viorele
Și cai dă turturele,
Vizitiu dă micșunele,
Să ne tragem, băiețele,
Pă dealur' și pă vîlčele
C-așa inimioara-m' čere,
Prăpădi-te-ai, băiețele,
Prea venișî seara dă vreme,
Cîn dușmani taie lemne!
. . . . . .

20.—24. II. 1951, Desa — r. Calafat, inf. Mihai Constantin; A.I.F., mgt. 21 c (culeg.: O. Birlea-Al. Amzulescu):

Lele verde mărgărit,
De cînd zîc:-Mă duc, mă duc!
Toate lemnele s-aduc,
Mîndrele să fac buluc
Și mă-ntreabă un-mă duc.
Eu le spui: -La Cîmpulung!
El' mă-ntreabă cînd mai viu,
Eu le spui: — La primăvară!
Pling mîndrele, să omoară,
Plînge și gačica mea
Că n-am mai dat pe la ia . . .
— Ioane, Ioane, Ioane muică,
Cum iasă lumea la muncă
Și tu stai pitit în luncă!
Astăzi beau, și mîine beau,
Mă mir, bani de unde iau,
Tot di la ăi care-m' dau
Că mi-au dat întoadeuna
Și nu-i mai vede cît lumea!
Eu cu coasa nu cosăsc,
Nici cu sapa nu prășăsc,
Mă mir cum mă arînesc,
Să miră și cîrciumari
Dă unde mai fac eu bani
Că-m cîntă și lăutari!
Mă mînă tata la plug,
Dă-l naibi de meșteșug
Că nu știu boi să-i înjug.
Lumea-njugă coarnele,
Eu i-înjug cu coadele
Și-înjug cu jugul pe dos
De-m ca' resteiele jos!
Niște vite canunite,
Niște boabe izîdite . . .
Nu știu, muncă fac nu fac
Dar năcazul to' mi-l trag,
Știi, ca targa pe uscat!
Deci' slugă la čiocoi,
Mai bine čioban la oi
Cu capu pe mușuroi,
Cu kimiru plin de lei,
Cu oki-n turma de oi.
Mă mînă tata la sapă,
Da-o-aș năibi, nu m-e dragă,
Coada-i lungă, sapa-i lată,
Me-a coprins spinarea toată;
Sapa-i lată, coada-i lungă,
Nu mai vezi parale-n pungă,
Numa ața mămăliği
Lipită pe fundul punği!
Ioane, Ioane, Ioane muică,
Cum iasă lumea la muncă
Și tu stai pitit în luncă!
Am da' vorbă la rudari
Să-m facă di-un căručean
Cu roate de leuștean,
Kilimii de cteșăl
De ninče toamna pe el,
Și jugul să-l fac de nalbă
Să pui pe mîndra să tragă . . .
Foaie verde mărgărit,
Mă uitai la răsărit,
Văz primăvara venind
Și zăpada okeșind,
Și colțu la iarbă dînd,
Și pe mîndruța oftînd,
Busuiocul nepălit
Deasupra ureki-nfipt,
Mă fac broască pe pămînt,
Cum aș face să te prind,

https://biblioteca-digitala.ro

Mijlocelul să ți-l frîng?
Ioane, Ioane, Ioane muică,
Cum iasă lumea la muncă
Și tu stai pitit în luncă!

21.—24.V.1957, Godeni—r. Muscel, inf. I. Mălăncioiu; A.I.F., mgt. 1102 h (culeg. P. Carp):

Miţo, Miţo, şi iar Miţo,
De-ai fi neiki drăguliţă
Ţi-ar face neica căruţă
Roatili dă tîrtăcuţă,
Osiili de izmuliţă,
Butuci dă măr botan,
Cărîmbi dă măgiran,
Cai, două păsărele
Să zboare neica cu iele!

22.—21.VI. 1957, Celei—r. Corabia, inf. Marin Căpăţînă; A.I.F., mgt. 1143 b (culeg.: O. Bîrlea-Al. Amzulescu):

Cîntecul primăverii — Caru de flori

Sălcioară,
tămîioară,
Drag mi-a fos-ziua dă vară
Şi noaptea de primăvară
Că-m' ies oameni la hogoară,
Femeile dorm pe-afară . . .
Primăvară, tu cîn-vii
Toate lemnele mîngîi,
Copaci dă-mbobocesc,
Fete mari se premenesc
Şi la horă că-m' pornesc
Dă ţi-e dra-să le priveji!
Sălcioară,
tămîioară,
Duminecă, cam pă seară,
Colea, pă la kindioară,
Pusăi picioruşu-n scară
Luai drumu la izvoară
Şi dedei pe scărişoară,
Mă-ntîlnii c-o bălăioară
Cu oki ca de mioară,
Undе-o vede neica, moare!
Duminecă, cam pă seară,
Cobioară din deal în vale
Savai cară
cu povoară,
Sun-cărcate de scumpiie
Că să tra-la Lisăndriie,
Pă urmă, un uosăcean (=*din Osica*)
Cu caru de uodoloan,
Căpăţîni dă lemn trăznit
Če n-am văzut dă cîn-sînt,
Cu obezi de viuorele,
Cu spiţe de micşonele,
Loitre dă scorţîşoară,
Cu spetez-dă fildişoară,
Roţile de calofir,
Kilimii de trandafir,
Proţapu dă busuioc,
Cu jugu dă siminuoc,
Resteie, doi dedeţei,
La jug tra-doi brebenei,
Funia de viorele
Dă ţine mîndra dă iele,
D-a seca zilele mele,
De mă bate dîm-picere!
Lume, lume,
soro lume,
Cîn-să mă satur dă tine?!
Cînd oi lăsa poz-de pîine
Şi de rakiaj-de prune!. . .
Hai la rai,
suflete, hai,
Acolo sama să-z dai!
O, suflete păcătoase,
Mă mir cum mai stai în oasă . . .
Cîn-la rai, raiu-ncuiat,
Văzui că sîn-vinovat,
Dă Dumnezeu blestemat,
C-am iubit şi mi-am lăsat!

23.—3.IX.1957, Băleşti—r. Tg. Jiu, inf. N. Coiculescu; A.I.F., mgt. 1214e (culeg. Al. Amzulescu):

Foaie verde peliniţă,
Miţă, Miţă,
porumbiţă,
De-ai fi neiki drăguliţă
Ţ-ar face neica căruţă,
Spiţel'e, d'e romaniţă,
Căpăţîni, d'e tărtăcuţă
Şi cai d'e păsărele,
Frînele de micşunele
Să ţiie la pripori grele.

https://biblioteca-digitala.ro

24.—același inf. cunoaște textul și în versiunea («altu, deosibit»):

Di la Craiova la vale
Ieste-un om de face cară,
Face care cu kirije.
Mă du'să-n facă și mie
Căpățînle de cocean,
Spițele de hodolean... [14]

Cunoscînd astfel conspectul materialului, o tipologie a variantelor se impune din capul locului.

În privința materialului ardelean mai întîi, considerînd ca versiune de bază varianta «Albina» în care descrierea carului alegoric capătă cea mai deplină și desăvîrșită dezvoltare, observăm următoarele:

1. Varianta 5 (Mîndrescu), una dintre cele mai vechi atestări (1892), reproduce aproape aidoma versiunea principală din Albina (1933), diferențiindu-se de aceasta doar prin răsturnarea unor versuri și absența poantei.

2. În timp ce numai în aceste două piese tema a dobîndit o dezvoltare largă și de sine stătătoare, în celelalte șase variante (1, 2, 3, 4, 6, 7) carul alegoric apare doar ca motiv în contaminare cu alte elemente lirice, intenția descriptivă devenind din ce în ce mai sumară și mai limitată accentul deplasîndu-se pe nuanța lirică deosebită ce capătă în contextul lor fiecare dintre aceste versiuni: blestem (var. 1), gelozie (var. 2), șagă (3,4) dor (6,7).

3. Între florile și fructele evocate în descriere—alături de: odolean, măgeran, scînteuțe, botcuțe, măr dulce, din principalele variante, apărînd: tulipan, smeuriță, tămîiță, măr verde, omac, ruji de mac—, a căror folosire și înșiruire evoluiază la întîmplare de la o versiune la alta, este de remarcat insistența repetării stăruitoare în șase dintre variante a formulei:

Cu caru de odolean

în care — după cum se va vedea și mai departe — identificăm un element fundamental din structura acestei imagini lirice.

4. Cinci dintre variante, între care și cele două principale (Albina, Onișor, Mîndrescu, Bologa), încep prin repetarea identică a versurilor:

Prin pădurea rară-n jos
Merge badea cel frumos
Cu carul de odolean...

Această repetare obstinată ne determină să considerăm că avem a face aci cu un clișeu consistent de versuri-axă. Repetarea identică și poziția inițială în cadrul desfășurării variantelor, ne fac să acordăm acestor versuri un rol predominant în geneza imaginii carului alegoric.

Într-adevăr, lărgind sfera cercetării noastre am putut identifica alte 7 cîntece lirice—și acestea nu pot fi desigur singurele — (cinci din Moldova de Nord, două din reg. Baia Mare) [15], care folosind același început, de la versul 3—4 schimbă descrierea carului alegoric cu portretul iubitului ca, spre pildă, în acest caz:

Păduriče rară-n jos,
Mere badia čel frumos
Cu caru de odolean,
Cu strutu d'e măieran.
Strutu-i verde și crengos,
Badia-i tînăr și frumos.
Cînd îl vezi între fečiori,
Gîn'ești că-i un strut de flori;
Cînd îl vezi între n'eveste,
Gîn'ești că-i o rujă v'erd'e;
Cîn ie gata, maică, bin'e,
Ca și iel nu vezi pă n'ime:

[14] Unica versiune moldoveană pe care am putut-o identifica pînă acum nu ne îngăduie încă să putem trage concluzii asupra evoluției imaginii carului dragostei în folclorul moldovenesc. Locul culegerii și asemănarea evidentă cu materialul cunoscut din Ardeal sugerează totuși în acest caz proveniența transilvană a temei în lirica moldoveană:

Cintecul fetelor

Bată-n'l-ti tot de dor,
Și pe tini badișor,
Ca m-ai învățat de-a iubi
Ș-amu nu ești de-a veni.
Dacă am văzut că nu vii,
Pusei dorul căpătîi,
Cu dragostea mă-nvălil.
Doamne, rău mă odihnii.
Eu de dor și de clean,
Făcui car de odolean
Cu butuci
de lemn de nuci,
Cu schițe de tămîiți,
Cu obede
de fag verde.
Cine jalea mea nu crede,
Nu mai calce iarbă verde
Și calce pămînt uscat,
Să știi că l-am blăstămat.
etc...

(a. *Gr. G. Tocilescu, Materialuri folkloristice*, București, 1900, p. 1326; cu indicația: «Culeasă de la Dumitru Bejan, din com. Bicaz jud. Neamțu»)

[15] cf. *E. Niculiță Voronca, Datinele și credințele poporului romîn*, vol. I, p. 724; *T. Pamfile, Cîntece de jară*, p. 120 (n. 66); *M. Friedwagner, Rumänische Volkslieder aus der Bukowina*, pp. 122, 125, 186; A.I.F., fgr. 8882 c și mgt. 227 c.

https://biblioteca-digitala.ro

La brîu cu curaua latǎ,
Pǎ t'ept cu cămaşa albă;
Pă din sus de gurişoară,
Cununǎ d'e mustăţioră;
Pă dţasupra okilor,
Păr mîndru c-a domnilor . . . [16]

Se vede de aci cum cele trei versuri-axă ce fixează cadrul cîntecului, pomenind de: *pădure-badea-car* dau posibilitate deschisă unei duble dezvoltări: descrierea carului sau portretul badelui.

Cele trei versuri aparţinînd exclusiv repertoriului liric al nordului ţării se dovedesc astfel esenţiale pentru apariţia şi evoluţia imaginii carului alegoric al dragostei în zona folclorică ardeleană.

În ce priveşte materialul din Muntenia şi Oltenia, observăm următoarele:

1. În această parte a ţării se răstoarnă direcţia lirică a dragostei, de data aceasta carul alegoric fiind totdeauna descris de iubit spre evocarea iubitei.

2. Variantele acestei zone se disting în genere printr-un senzualism sporit—am zice chiar agresiv —. Depăşind discreţia aluziei erotice din versiunea ardeleană a temei, aceste variante se înscriu în peisajul obişnuit al liricii valahe, binecunoscută de la A. Pann încoace pentru senzualismul violent şi setea de viaţă nestăvilită în exprimarea fără înconjur a dorinţei amoroase . . .

3. Faţă de numărul relativ mai mare de atestări, sporind posibilitatea diferenţierii variantelor în detaliile poetice ale descrierii carului alegoric, se impun totuşi numai două tipuri principale ce polarizează de fapt în jurul lor înflorirea temei:

a) Tipul Olteniei de jos, caracterizat prin dezvoltarea excesivă a descrierii picturale, în care se grupează variantele: 9, 10, 20, 22, 24. Ceea ce provoacă descrierea carului este în acest caz de obicei ideea pseudo-epică a întîlnirii unor

. . . care cu chirie
încărcate cu scumpie
Venind de la Lisăndrie . .

Ispitit de frumuseţea acestora, iubitul « dă vorbă », « vorbeşte » cu presupuşi meşteri făurari să-i facă şi lui un car pe care, spre conformare, îl descrie folosind o paletă de o excepţională bogăţie de culoare şi balsam încîntător.

b) tipul muntean, la care aderă şi variantele gorjene, caracterizat printr-o desfăşurare descriptivă mai redusă. Introducerea temei o constituie de obicei aci imprecaţia uşor variată, cu iz de oftat lasciv încărcat de patos carnal, atît de specific pentru atmosfera Spitalului amorului . . .:

Miţo, Miţo,
porumbiţo,
De-ai fi neichii drăguliţă
Ţi-ar face neica căruţă . . . (var. 8, 11—19, 21, 23)

Menţionăm totuşi caracterul evident de versuri-axă ce presupune şi această formulare poetică pe care o regăsim aproape aidoma la celălalt capăt al ţării, spre pildă în această gingaşă creaţie maramureşană:

Hei, tu Guţă,
Pălăguţă,
De mi-ai fi mie drăguţă,
N-ai umbla iarna desculţă,
Ţi-aş face opinci de frunză
Şi obiele
de surcele
Şi cu aţă de znicele,
Şi te-ai încălţa cu ele! . . . [17]

4. Considerînd marea varietate şi bogăţie a mijloacelor verbale folosite în descrierea carului alegoric, de data aceasta îşi dă din belşug tributul său o altă mare zonă lingvistică cu atmosfera ei sonoră proprie şi originală prin: *ghiocei, brebenei, stînjinei, dediţei, cocorăi; leuştean, lipan, măr botan, mărgăritar; izmuliţă, lămîiţă, garofiţă, romaniţă, tărtăcuţă; trandafir, calofir, rosmarin;*

[16] A.I.F., mgt. 227 c, com. Buteasa—r. Şomcuta Mare, inf. Petruş Todor; cules la 3. V. 1953 (culeg. R. Weiss)
[17] cf. *Pr. I. Birlea*, op. cit., p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro

viorele, vinețele, ocheșele, brebenele, micșunele; *busuioc, siminoc, soc*; *avrămeasă, cristinească, ismă creață*; *nalbă, salbă moale, sălcioară, scorțișoară*; *razachie, foi de vie*, etc.

Rezonanța specifică a acestor elemente — ce ajung să dea un contur diferit imaginii poetice — rămînînd atît de departe de: *măgeran, tulipan, scînteițe, botcuțe, smeuriță, tămîiță, omac, ruji de mac*, din variantele ardelene, ne poartă negreșit în fața unui interesant caz de calc artistic dialectal reprezentînd oarecum traducerea unei idei poetice și implicit re-crearea unei imagini lirice, transpusă dintr-un dialect poetic într-altul.

În definitiv lărgind teoretic perspectiva circulației folclorice, este de presupus că aceasta constituie de fapt prima mare etapă din circulatia unui motiv folcloric care, din limita zonei folclorice a unei anumite limbi, la un moment dat poate face saltul « traducerii » mai radicale dintr-o limbă într-alta. Se recunoaște în continuare cu ușurință tema, ide a poetică ce rămîne ca o bază comună, dar altul devine fără îndoială farmecul creațiunii transplantate de pe un teren lingvistic pe altul. În acest caz însăși imaginea poetică capătă alte contururi devenind o nouă creațiune, originală în felul ei, în nesfîrșita posibilitate a migrației folclorice. (Sînt totuși de ținut în seamă diverși factori obiectivi ce pot ușura sau frîna mutația).

Într-adevăr, oare nu aceasta e în cele din urmă calea — subtilă și atît de greu de urmărit din treaptă în treaptă — pe care pot fi explicate atîtea surprinzătoare coincidențe tematice ale unor materiale aparținînd celor mai diverse domenii folclorice naționale ?

Să amintim în acest sens că *C. Brăiloiu* — el însuși culegător a două variante muntene ale Cîntecului carului (13,16)—, a sugerat din treacăt, în 1948, în lucrarea sa *Le folklore musical* [18], asemănarea temei romînești cu acest cîntec din lirica populară franceză în care iubita evocă astfel pe marinarul plutind pe o navă de basm:

... Voici mes amours venir
En un beau bateau sur Seine,
Qui est couvert de sapin,
Les cordons en sont de soie,
La voile en est de satin,
Le grand mât en est d'ivoire,
L'étournai en est d'or fin ...

Apropierea creației populare romînești de tema cîntecului francez este negreșit seducătoare, dar ce navigator iscusit călătorind pe valurile neistovite ale folclorului universal ar putea găsi fără greș — dincolo de pagina citată — calea filiației concrete a acestor două realizări poetice asemănătoare sălășluind în sînul poporului francez și al celui romîn care rămîn totuși atît de îndepărtate geograficește ? ...

În acest caz chiar și pasajul citat din străvechea *Cîntarea — Cîntărilor* nu poate fi în cele din urmă cu totul rupt din istoricul evoluției imaginii poetice care concretizează tema de veche și largă circulație folclorică a carului alegoric al dragostei.

Generalizînd, se vede așadar că « temele» *circulă* dar « imaginile» care le plasticizează *rămîn* de fapt ancorate în concretul specific al diverselor domenii folclorice naționale și dialectale.

De aceea revenind la cercetarea concretă a carului alegoric din folclorul romînesc, considerînd variantele ardelene în comparație cu cele muntene și oltene, se poate spune că deși este vorba de aceeași intenție artistică, izvorînd din dezvoltarea aceleeași teme, imaginea poetică ca atare apare de fapt fundamental diferită.

Dacă așa stau lucrurile, este cazul să ne întrebăm atunci cu atît mai vîrtos : poate fi oare vorba de o poligeneză a motivului tematic al carului alegoric care ar fi apărut independent în cele două mari zone folclorice romînești : Ardeal-Valahia ?

În ciuda amintitei diferențieri arătate mai sus, presupunem că este mai curînd la mijloc un fapt de evoluție a imaginii artistice în cursul circulației unei teme poetice datorindu-se în primul rînd diferențierii dialectului folcloric.

Într-adevăr, dacă nu putem preciza cu deplină siguranță care va fi fost centrul originar de iradiație al acestei creații în folclorul romînesc — deși avem motive întemeiate să credem că acesta va fi fost Ardealul—, nu se poate trece totuși cu vederea un element ce leagă în chip fundamental cele două mari aspecte dialectale ale poeziei carului alegoric. Observăm anume că pe deasupra diferențierii dialectale și a roirii variantelor, în 14 dintre piesele cunoscute apare stăruitor de o

[18] *C. Brailoiu, Le folklore musical*, tirage à part de *Musica Aeterna*, éditions M.S. Metz S.A., Zurich-Lausanne-Bruxelles, II/1948/, p. 252—293.

https://biblioteca-digitala.ro

parte şi de alta a Carpaţilor cuvîntul « *odolean* », rareori folosit în creaţia populară din Muntenia şi Oltenia. De remarcat că acesta nu lipseşte decît dintr-o singură variantă ardeleană (var. 1) şi se verifică în şapte dintre cele mai bune variante valahe, între care trei se numără printre cele mai vechi atestări (8, 9, 10, 16, 19, 22, 24).

Faţă de marea varietate a celorlalte mijloace folosite în descriere, în cursul diferenţierii dialectale a materialului, insistenţa cu care se repetă acest termen al alegoriei ne face să afirmăm cu tărie că acesta constituie cuvîntul-cheie în zămislirea imaginii poetice a carului alegoric.

Analiza morfologică a imaginii ne poate îngădui să schiţăm astfel istoria evoluţiei poetice a temei « carul cu flori » în folclorul romînesc:

Apărînd în partea de sus a teritoriului ardelean prin dezvoltarea ideii conţinute în formula:

Cu carul de odolean

din impulsul creator al celor trei versuri-axă de largă circulaţie în nordul ţării:

Prin pădurea rară-n jos
Merge badea cel frumos
Cu carul de odolean...,

tema carului alegoric a pătruns apoi în Oltenia şi Muntenia unde stăruind ca idee poetică a continuat să schimbe şi să amplifice atributele florale ale alegoriei şi integrîndu-se totodată în atmosfera liricii locale a pierdut din frăgezime şi discreţie dar a cîştigat în vigoare senzuală, diferenţiind în cele din urmă în chip simţitor imaginea poetică ce întruchipează aceeaşi intenţie tematică: evocarea fiinţei iubite (iubitului-iubitei) într-un atelaj alegoric.

Încă două argumente vin în sprijinul atestării acestei filiere:

1. Cu toată aparenta diferenţiere a mijloacelor plastice ale alegoriei în funcţie de aspectul dialectal al variantelor ardelene-muntene, pe lîngă insistenţa « odoleanului » ca element descriptiv esenţial de o parte şi de alta a Carpaţilor, încă un element — de data aceasta ţinînd de structura compoziţiei — ne face să nu putem admite eventualitatea unei apariţii independente a temei în cele două mari zone folclorice. Este vorba de *poanta* atît de expresivă în desăvîrşirea intenţiei lirice a acestei creaţiuni.

Într-adevăr, cel puţin trei dintre variantele muntene (10, 22, 20) conţin acest element, care prin poziţia lui finală apare ca o sinteză şi scop al bogatei descrieri a carului alegoric:

... Funia d-o viorea
Să-mi ţiu cu Leana de ia!
... Funia de viorele
Dă ţine mîndra dă iele!
... Şi jugul să-l fac de nalbă,
Să pui pe mîndra să tragă!...

amintind negreşit de forma ardeleană:

... Hai, bade, să-ţi dau guriţă!

Necesitatea poantei simţită ca element substanţial pentru întregirea imaginii descriptive a carului în cele mai depline forme ale variaţiei verificîndu-se astfel deopotrivă în forma ardeleană a temei ca şi în cea valahă, nu poate fi cu totul întîmplătoare chiar dacă şi aceasta apare realizată cu mijloace poetice diferite.

Aceasta pentru a susţine că apariţia temei în cele două mari zone folclorice nu poate fi independentă.

2. În sfîrşit, pentru a demonstra că sensul evoluţiei presupune calea: Ardeal-Valahia şi nu invers, pe lîngă larga dezvoltare ce capătă însăşi descrierea alegorică a carului în variantele muntene şi îndeosebi oltene în comparaţie cu cele ardelene, menţionăm şi acea importantă *creştere a ideii poetice* — în care identificăm consecinţa unei bogate evoluţii prin circulaţie — cuprinsă în elementul atît de sugestiv ce apare ca o nouă cucerire a imaginii poetice în evoluţia ei, după flori şi fructe ivindu-se:

« ... *caii* de păsărele »

din variantele: Gorj, Vîlcea, Muscel şi Vlaşca (11, 12, 13, 19, 21, 23). —

★

Studiul temei carului alegoric al dragostei în foclorul romînesc îndreptîndu-ne prin analiza morfologică a variantelor spre istoricul evoluţiei unei imagini lirice aduce astfel interesante sugestii în ce priveşte apariţia şi dezvoltarea unui text de poezie populară în cursul expansiunii şi al circulaţiei folclorice a aceleiaşi idei lirice de la o zonă folclorică la alta.

https://biblioteca-digitala.ro

Identificăm în acest proces calea firească a trecerii unei creaţiuni populare dintr-un domeniu folcloric naţional în altul. Specificul local al imaginii, realizată cu alte mijloace plastice, diferenţiază şi dă o originalitate de netăgăduit fiecărui fapt folcloric, pe deasupra asemănării ideii tematice.

Socotim că această constatare se poate conjuga cu uşurinţă cu ceea ce folcloriştii muzicali numesc «*integrarea în stil*» [19] a unei melodii care a trecut dintr-un dialect sau dintr-un domeniu muzical în altul, alcătuind una din principalele modalităţi de îmbogăţire a folclorului ce rezultă din evoluţia creaţiei populare în circulaţia sa.

«Carul de flori» apare în acest sens ca o interesantă realizare a repertoriului nostru liric.

ЦВЕТОЧНЫЙ ВОЗ

Наблюдения за эволюцией лирического образа

Данная работа является этюдом по фольклорной эстетике на основе монографического исследования конкретного материала, при использовании в качестве отправной точки текста лирической песни, записанной в 1939 году на равнинах Трансильвании. В этом тексте девушка вызывает образ любимого рядом с аллегорическим возом в богатом идиллическом оформлении. Различные части воза — волы, ярмо, колеса, боковые доски — изображены метафорически как многочисленные цветы и фрукты.

Хотя тема аллегорической колесницы любви чрезвычайно распространена в лирике всех времен (она есть в «Песне песней», в «Чистилище» Данте и в «Триумфах» Петрарки), автор думает, что поэтическая идея аллегорического воза могла возникнуть в румынской народной лирике без обязательного заимствования из иностранных образцов. Ведь в румынском фольклоре имеются многочисленные произведения разных жанров — заговоры, баллады, песни, в которых упоминается воз. С другой стороны, украшенные цветами повозки употребляются и на практике — в свадебных поездах и даже в повседневном быту. На придунайской равнине можно часто встретить крестьян на повозках, расписанных яркими цветочными мотивами.

Исследуя типологию известных вариантов трансильванской и валашской песни о возе с цветами, автор устанавливает, что хотя *тема*, т. е. описание аллегорического воза остается без перемены, *поэтический образ* меняется от одной области к доугой через перечисление красочных деталей, а также в зависимости от речевого и фольклорного диалекта, на котором он воплощается. В Мунтении и Олтении варианты упоминают о других цветах, чем варианты Трансильвании, и образ насыщается звучанием и красками местной атмосферы, как поэтический диалект и региональный пейзаж.

Является ли эта дифференциация картин, полученная через изменение образных деталей, результатом самостоятельного зарождения темы (полигенеза) в обеих широких диалектных областях: Трансильвании и Валахии?

Если названия встречающихся в описании всевозможных цветов различны, то нужно отметить устойчивость по обе стороны Карпат формулы:

«Ку карул де одолян» (С возом цветов валерианa), хотя слово «одолян» (цветок

[19] cf. *Gh. Ciobanu, Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare,* Revista de Folclor, I (1956), n. 1—2, p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro

валериана) редко встречается в фольклоре валашской области. Это служит доказательством органически родственной связи между трансильванским материалом и материалом Мунтении и Олтении. Это к тому же свидетельствует о том, что *тема* цветочного воза возникла первоначально на трансильванской территории, откуда была перенесена через Карпаты.

Дело в том, что в Трансильвании есть и другие, более многочисленные песни, начинающиеся строками:

Через редкий лес идет
Вниз красавец мой любимый
С возом цветов валериана,

но где далее развивается не описание воза, а портрет любимого. Отсюда мнение автора, что песня возникла в Трансильвании из творческого импульса этих трех стержневых строчек, дающих возможность развития по двум направлениям — образа любимого и описания цветочного воза.

В поддержку тезиса о генетическом развитии и переходе из Трансильвании в Валахию приводится аргумент, что в валашской зоне, помимо амплификации описания воза через умножение упомянутых цветов, возникает и амплификация поэтической идеи, поскольку в вариантах этой области появляется новый мотив:

С конями как птицы

по этой детали можно распознать продолжение прогрессивной эволюции образа и его амплификации.

Констатируя эволюцию и диалектную дифференциацию образа, передающего одну и ту же тему, автор считает в заключение, что это является интересным примером *диалектной художественной кольки*, «перевода» образа с одного поэтического диалекта на другой.

Предполагают, что в конечном счете таков вообще путь перехода творений фольклора из одной фольклорной области в другую, когда при сохранении *темы*, образ ее конкретизирующий «переводится», практически меняясь и приспособляясь к поэтическим ресурсам, присущим другому языку. Это можно сравнить с тем, что в музыкальной фольклористике называется «врастанием в стиль» мелодии, перешедшей из какого-нибудь одного диалекта или какой-нибудь фольклорной области в другую.

THE FLOWER WAIN

Observations regarding the evolution of a lyrical image

This essay of folkloristic aesthetics, based upon a monographic investigation, deals with the text of a lyrical song collected in 1933 in the plain of Transylvania. In this text, a girl evokes the image of her beloved driving an allegorical wagon, giving a rich idyllic description of this wonderful wain symbolized by a great variety of flowers and fruits. The various parts of the conveyance: oxen, yoke, wheels a. s. o. are metaphorically represented.

Though the theme of the allegorical love-wagon is widespread in the lyrics of all times (The Song of Songs, Dante's Purgatory, and Petrarca's Triumphs), the author however maintains the

https://biblioteca-digitala.ro

belief that the poetical idea of the allegorical wain has arisen spontaneously in the Roumanian folk-lyrics, with no previous foreign inspiration. In Roumanian folklore there are many creations: charms, epics and songs in which the wagon repeatedly occurs. Likewise, flower painted wagons are always included, in wedding processions and even in every-day life, peasants of the Danube valley travel in wagons beautifully painted with floral patterns.

Investigating the typology of the known variants of the flower wain song prevalent in Transylvania and Wallachia, the author observes that, the poetical image — the description of the allegorical wagon — varies from one region to another though the theme is the same in all the variants. Indeed the plastic details of the description differ owing to the linguistic and folkloristic dialect in which the poetical image has been realised. The variants in Muntenia and Oltenia refer to different flowers than those used in the Transylvanian variants, the image adjusting itself through its sonority and colour to the local atmosphere, poetical dialect and regional landscape.

Can this differenciation of the image caused by the modification of the plastic details of the description be ascribed to the independent apparition (polygenesis) of the theme in the two large regions and dialects: Transylvania and Wallachia ?

Though different names of flowers are used in the various descriptions, it will be noted that the expression:

Cu carul de odolean
(With the wagon of valerian)

persistently appears on both sides of the Carpathians, although the word "odolean" is very seldom met with in the folklore of the Wallachian region. This proves the organic link of filiation binding the Transylvanian folklore to the Wallachian and Oltenian lore.

This likewise proves that the "theme" of the flower wain first appeared on Transylvanian territory, whence it spread to the other side of the Carpathian mountains.

There are in Transylvania numerous other songs which begin with the verses:

Prin pădurea rară-n jos
Merge badea *cel frumos*
Cu carul *de odolean*
(Down the path through the rare copse,
Drives the handsome youth
In his wagon of valerian)

which are however followed by the portrait of the young man (her beloved) instead of the description of the wagon.

The author assumes therefore that the song first appeared in Transylvania as a result of the creative impulse of these three verses which, serving as axis, permitted a double expansion: the portrait of the beloved on the one hand and the description of the wagon on the other.

In support of the assertion that this theme had its origin in Transylvania whence it spread into Wallachia, a further argument has been put forward. In the Wallachian region, not only the description of the wagon has been amplified by enlarging the variety of the evoked flowers, but also the poetical idea has been amplified with the new motif:

Cu caii de păsărele
(With little birds for horses)

detail showing a further stage in the progressive evolution of the amplified image.

https://biblioteca-digitala.ro

After ascertaining the dialectical evolution and differenciation of the image, representing the same theme, the author, in conclusion, proclaims this as an interesting case of *artistic dialectal transposition*, involving the "translation" of an image from one poetic dialect into another. This is generally supposed to be the process of transition of a creation from one folkloristic domain to another; the same "theme" — easily discernible in its evolution — is maintained whilst the image materializing it is "translated", adjusting itself to the poetical specific ressources of another language.

This could be compared to what the musical folklorists call "the integration in style" of a tune wandering from one dialect or from one folkloristic domain into another.

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLOR ROMÎNESC DIN TRANSILVANIA SEC. AL XVII-LEA.

Pornind de la convingerea că, paralel cu munca de culegere şi studiere a folclorului contemporan, este necesar să se adune toate menţiunile privitoare la istoria folclorului nostru, prezentăm, în rîndurile ce urmează, un document din cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea, tot atît de bogat în informaţii etnografice şi folclorice pe cît de bogat în semnificaţii culturale şi sociale.

Documentul poartă data de 1675, a fost emis de « *Părintele mitropolit Sava cu juraţii Scaunului, cu protopopii, în săbor în Belgrad, la mănăstire* » şi cuprinde o sumă de aşezăminte instituite de acel sobor din « *grije de lucrurile dumnezăeşti, şi multe lipse, a preuţilor, şi a besericilor, şi a creştinilor* ». Mitropolitul Sava despre care se vorbeşte în document este acel Sava « *cu acest nume al doilea* », numit « *Brancovici şi Corenici* », pe care fratele său Gheorghe îl făcea, în cronica şi genealogia sa fictivă, coborîtor din ultima dinastie a despoţilor Sîrbiei, înrudindu-se deci cu domnii romîni Neagoe Basarab şi Petru Rareş [1]. Mitropolitul Sava, o figură reprezentativă în şirul ierarhilor bisericii ortodoxe transilvănene, a fost înscăunat în 1656 de către principele Rákóczy al II-lea şi întărit de Ştefan, mitropolitul Munteniei, ca urmaş al ardeleanului Daniil, la recomandaţia superintendentului calvin Csulay. Păstoria sa ţinu pînă la 1680 [2], cînd din cauze de ordin politic, fu scos din ceata preoţească şi din vlădicie şi fu dat în mîna justiţiei civile spre a fi judecat pentru fapte incompatibile cu morala călugărească, aşa cum fusese învinuit mai înainte şi alt mitropolit transilvănean, vlădica Ilie Iorest (1640—1642) [3].

Documentul a fost descoperit de Petru Maior în arhivele Făgăraşului şi transcris în partea inedită a istoriei sale la cap. intitulat: « *Despre faptele unor vlădici ai rumînilor din Ardeal înainte de a se face Unirea cu beseareca Romei* ». A fost publicat abia în 1855 de către canonicul Timotei Cipariu în colecţia de acte şi fragmente referitoare la istoria bisericii romîne din Transilvania [4]. A fost folosit, integral sau fragmentar, în numeroase rînduri [5], în diversele monografii închinate vieţii şi activităţii mitropolitului Sava Brancovici şi în lucrări privind istoria bisericii romîneşti.

---

[1] N. Iorga, *Istoria bisericii romîneşti şi a vieţii religioase a Romînilor*, Vălenii de Munte, 1908, vol. I, pag. 145. Primul Sava se întîlneşte în 1608, în părţile Ineului şi Lipovei, ca vlădică fără reşedinţă şi ca urmaş al lui Teodor vlădica, pomenit în 1595. (Ibidem, pag. 234).

[2] Unii îl socoteau vlădică şi în iulie 1681 (Ibidem, pag. 370).

[3] Ibidem, pag. 324.

[4] Tim. Cipariu, *Acte şi fragmente latine romanesci. Pentru istori'a beserecei romane mai alesu unite*, Blaşiu, 1855, pag. 145—148. Documentul a fost publicat şi de M. Gaster în *Chrestomatie Română*, vol. I, pag. 217—219.

[5] Vasile Mangra, *Mitropolitul Sava II Brancovici* (1656—1680), Arad, 1906; Dr. Augustin Bunea, *Mitropolitul Sava Brancovici*, Blaj, 1906; Marina I. Lupaş, *Mitropolitul Sava*

https://biblioteca-digitala.ro

Sub aspect folcloric, deşi a fost semnalat încă din 1893 de I. Calomfirescu în articolul « *Persecuţiunea religiósă a vechilor datine*» [6], documentul nu a fost valorificat, nici cît priveşte semnificaţia sa culturală, nici cît priveşte valoarea sa documentară. Autorul acelui articol s-a ocupat numai de un fragment al documentului respectiv (punctele 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 din partea a doua), fără a adînci datele problemei enunţate în titlu [7] şi mai ales fără a analiza documentul din punct de vedere folcloric, prin identificarea acelor menţiuni, prin încadrarea lor în sistemul coerent al mentalităţii populare şi prin considerarea lor în perspectiva istoriei folclorului romînesc. Astfel, autorul este departe de a fi epuizat problema ce şi-o propunea prin însuşi titlul articolului său. În afară de interdicţiile cuprinse în documentul de faţă, el mai cita o pastorală a episcopului Vasile Moga din 1811, care cuprinde o referire globală la credinţele populare şi un pasaj publicat de M. Gaster în *Chrestomaţie romînă*, vol. II, pag. 51. Dacă pastorala episcopului Moga este irelevantă pentru demonstraţia lui I. Calomfirescu [8], menţionarea manuscrisului Gaster este inutilă. Acest manuscris este traducerea aproape completă a unei cărţi ruseşti care a cunoscut între 1674 şi pînă către mijlocul sec. al XIX-lea nu mai puţin de 30 de ediţii [9]. Cartea cuprinde o scurtă istorie a slavilor de răsărit, insistînd mai cu seamă asupra domniei marelui cneaz Vladimir al Kievului şi asupra întemeierii vieţii călugăreşti la marea lavră Pecerska din Kiev [10]. Între capitolele: « *De cnejiia marelui cniaz*

Brancovici. 1656—1683, Cluj, 1939; Dr. Alesandru Grama, *Instituţiunile calvinesci în biserica românéscă din Ardélŭ, fasele lorŭ în trecutŭ şi valórea lor în presente*, Blasiu, 1895; N. Iorga, op. cit., 2 vol., 1908—1909. N. Iorga pomeneşte dispoziţiile cuprinse în document, iar Marina I. Lupaş face chiar o clasificare minuţioasă a dispoziţiilor sale din punctul de vedere al obiectivului lor social şi cultural, însă nici unul nu scoate în evidenţă remarcabila valoare folclorică a documentului.

[6] *Revista Critică-Literară*, Iaşi, 1 (1893), pag. 455—459.

[7] Interdicţiile bisericeşti sînt în numeroase cazuri, după cum se va vedea mai departe, simpla reluare a unor texte ecleziastice din perioada patristică şi nu atestă o realitate folclorică şi socială contemporană. Un exemplu concludent în această direcţie este codificarea tuturor preceptelor de viaţă creştinească în *Hristoitia* lui Nicodim Aghioritul, lucrare în care se condamnă vrăjitoria, descîntarea, ghicirea viitorului, alungarea norilor, purtarea amuletelor (§ 201—210), jocurile şi cîntecele de la nunţi (§ 23—31), jocurile de la botez (§ 11), jocurile la alte sărbători de peste an (§ 10—12, 14) şi mai ales petrecerile de la lăsatul de carne, cînd se obişnuiesc travestirile (§ 15). Toate aceste interdicţii îşi au originea în literatura patristică şi nu se referă nemijlocit la fapte contemporane cu autorul cărţii (Nicodim Aghioritul s-a născut la 1748 în insulele Ciclade şi a murit la 1809 la muntele Athos). Citările se referă la traducerea romînească din 1937 a călugărilor Iona şi Antonie de la muntele Athos. Cf. pentru acelaşi aspect al problemei şi documentatul studiu al Mathildei Hain, *Burchard von Worms* (+ 1025) *und der Volksglaube seiner Zeit* publicat în *Hessische Blätter jür Volkskunde*, Giessen, 47 (1956), pag. 39—50.

[8] Episcopul Moga cerea clerului să nu propovăduiască decît ceea ce se află în cărţile sacre.

[9] Vezi Marea Enciclopedie Sovietică, vol. 39, pag. 100.

[10] Titlul complet al lucrării, după ediţia a 7-a din 1785 este următorul: *Sinopsis ili kratkoe opisanie ot različnih leatopisţev o načalea slavenskago naroda, o pervih kievskih kniazeah, i o jitii sviatago blagovearnago i velikago kniaza Vladimira vsea Rossii perveaişago samoderjţa, i o ego nasleadnikah, daje do blagocestiveaişago gosudaria ţaria i velikago kniaza Feodora Alecsieviča, samoderjţa vserossiiskago ; sedmîm pisneuiem izdannoe v polzu liubiteliam istorii*. Faţă de această ediţie, manuscrisul Gaster (BARPR, ms. rom. 1134), nu cuprinde cele 30 de capitole dedicate marelui kneaz Dimitrie şi luptelor sale cu tătarii, precum şi ultimele 8 capitole consacrate luptelor de la cetatea Cehrinului. Această parte este numai rezumată de traducătorul romîn, care în încheierea manuscrisului său spune: « *Aicea să ştie că multe sînt lipsă încă şi pentru Cehirin. Pentru că acesta Sinopsis iaste tipărit mai din nainte vreame, iar altele sînt mai noau şi mai deplin*». În aceeaşi situaţie se află şi ms. BARPR. 476 care a aparţinut mănăstirii Căldăruşani şi ms. C. Bobulescu publicat de N. Iorga în *Revista Istorică*, 3 (1917), pag. 26—84. Lucrarea lui Inochentie Ghizel a fost cunoscută şi utilizată de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*, partea III-a cap. I: *Despre religia moldovenilor* (Cf. P. P. Panaitescu, *Istoria Slavilor în românește în secolul al XVII-lea* în *Revista Istorică Română*, 10 (1940), pag. 109—110). El pune în legătură genetică, după modelul letopiseţului pe care-l poseda, anume personagii demonice ale mitologiei noastre populare cu unele zeităţi vechi slave, pe baza substratului scitic comun romînilor şi slavilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Vladimir în Kiev şi în toată rusimea şi de singură stăpînirea lui» şi « *De muerile lui Vladimir*» sînt intercalate două capitole care se referă la viaţa religioasă a vechilor slavi de dinaintea creştinării lor: « *De idoli*» şi « *De udarea cu apă la paşti*». În aceste două capitole se condamnă o sumă de practici populare, a căror origine e pusă de presupusul autor, arhimandritul Inochentie Ghizel, în legătură cu vechea religie păgînă a slavilor. Astfel, sînt condamnate petrecerile de nuntă, focurile de la Sînziene, « *leagenele*» de la Sf. Petru şi Pavel, udatul cu apă la Paşti, travestirile şi mascările din sărbătorile de iarnă. Fiind vorba de o traducere, este clar că cele cuprinse în manuscris nu se referă la realităţile folclorice romîneşti (cu toată identitatea unora) şi acest lucru este consecvent notat de traducător, care în două rînduri zice în « *oare-care părţi ruseşti*». Într-un singur caz, traducătorul încearcă o timidă localizare a faptelor despre care tratează: « *precum şi la noi zic*», fără însă ca prin aceasta să schimbe prea mult sensul general al lucrării. Este deci clar că manuscrisul nu constituie o interdicţie oficială şi nici nu izvorăşte dintr-o tendinţă locală de a combate practicile superstiţioase din popor. După cum se vede, nici sub raport teoretic, nici sub raport practic (argumentarea documentară), I. Calomfirescu nu a reuşit să epuizeze subiectul propus, iar problema raporturilor dintre autorităţile ecleziastice şi folclorul romînesc continuă să fie deschisă cercetărilor viitoare. Dar şi sub raportul unei stricte valorificări folclorice a documentului, I. Calomfirescu lasă toate porţile deschise. În acest sens este simptomatică următoarea mărturisire pe care o face: « *În încheierile sinodului citate mai susŭ se amintescŭ mai multe datine, din care unele le cunóscemŭ încă din copilărie din loculŭ nascerei, altele ne suntŭ séŭ necunoscute séŭ nu ni le putemŭ esplica. Este de deosebitŭ interesŭ a se sci pre unde se mai păstrézĕ încă, sub ce formă şi ce înţelesŭ li se dă, décă li se dă*» [11]. Şi pentru a lămuri întreaga problemă, I. Calomfirescu a întocmit un chestionar, compus din 12 întrebări, la care spera să primească răspunsurile corespunzătoare [12]. Se pare însă că aceste răspunsuri sau nu au mai sosit, sau nu au mai fost publicate, aşa încît problema acestui atît de important document nu a mai fost reluată pentru o rezolvare definitivă.

În felul acesta situaţia care s-a creat în jurul documentului îndreptăţeşte reluarea problemei pe alte baze şi cu alte perspective, valorificarea lui sub raport folcloric, fiind de netăgăduită importanţă pentru istoria folclorului nostru. Ca o simplă apreciere cantitativă a valorii sale folclorice, menţionăm că din cele 18 (19) puncte pe care le cuprinde documentul, nu mai puţin de 9 se referă la fapte folclorice (Partea I-a, punctele: 4 şi 7; Partea II-a, punctele: 3(4), 5, 7, 8, 10, 11 şi 12), făcînd aluzie, directă sau indirectă, la un număr de 16 datine, credinţe şi practici rituale obişnuite în popor [13], de unde se poate trage încheierea că însuşi aspectul folcloric al său a determinat emiterea lui. Este ceea ce se afirmă în expunerea de motive a documentului însuşi, atunci cînd vorbeşte de acele « *multe lipse*» a preoţilor şi bisericilor, şi mai cu seamă « *a creştinilor*», adică ale maselor largi populare.

Înainte însă de a trece la analiza propriu zisă a documentului, este necesar să stabilim atmosfera culturală a vremii în care a fost emis, atmosferă pe care fără îndoială o oglindeşte. Documentul este un act bisericesc. După obiectivele pe care le mărturiseşte în partea introductivă, el urmăreşte reglementarea vieţii religioase din Transilvania (arhidiecesa mitropolitului Sava Brancovici), unde în acea vreme se constată « *multe lipse*». Specialiştii care s-au ocupat

[11] *Revista Critică-Literară*, 1 (1893), pag. 457.
[12] Ibidem, pag. 457–459.
[13] Nu am cuprins în analiza noastră şi conţinutul punctului 9, din cea de a doua parte a documentului, deoarece despre datina la care se referă nu avem decît o sumară menţiune făcută de A. Viciu în art. *Obiceiuri de Paşti* în *Comoara Satelor*, Cluj, 2 (1924), pag. 49 şi nu putem şti în ce măsură aceasta este de provenienţă folclorică sau ecleziastică. Soborul din 1675, la sugestia superintendenţei calvine, putea s-o condamne şi pentru o provenienţă şi pentru cealaltă.

https://biblioteca-digitala.ro

cu analiza documentului, cu o singură excepţie[14], sînt unanimi în a susţine că toate măsurile prevăzute de el, în partea consacrată problemelor bisericeşti, sînt inspirate de calvinism, mişcare religioasă care, în acea perioadă istorică, tindea să devină religia oficială a statului, printr-o activă şi uneori violentă operă de prozelitism[15]. Aşa stînd lucrurile, este legitim să ne întrebăm dacă nu cumva, în totalitatea sa, documentul este inspirat de aceleaşi cercuri calvine. Răspunsul nu este prea greu de dat. Este destul să arătăm că episcopul reformat Ştefan Katona de Gelej, omul de încredere al lui Gheorghe Rákóczy I, care se intitula « *episcop al valahilor ortodocşi* »[16], a întocmit un caiet de sugestii privitoare la opera de calvinizare a tuturor locuitorilor din Transilvania, pe care l-a înaintat la 1640 suveranului său, cerînd ca episcopul ce va fi numit peste romîni să « *fie invitat a interzice practicile superstiţioase privitoare la îngroparea morţilor* », « *să nu permită să se pună în sicriu bani, alimente sau alte obiecte* », să interzică « *aprinderea luminărilor la cimitir* », obiceiul « *de a forţa sufletele celor morţi să se manifeste pentru a comunica cu ele* », să suprime obiceiul « *alegerii unei regine la rusalii şi dansul paladinilor* (probabil al căluşarilor) *oriunde şi în orice vreme* »[17]. Acţiunea lui Gelej nu este izolată, ci apare ca o culminaţie a unui întreg secol de luptă a calvinilor, în numele raţiunii, împotriva superstiţiilor, pe de o parte, şi pentru lăţirea credinţei lor printre romîni, pe de altă parte. Încă în 1566 dieta din Nagyszeben manifestă dorinţa de a elimina din cuprinsul ţării « *toată idolatria şi tot ceea ce constituie o blasfemie faţă de Dumnezeu* »[18]. La înscăunarea mitropolitului Simion Ştefan, una din condiţiile ce i se pun este de a lupta împotriva superstiţiilor băbeşti *(« superstitiones aniles »)* de la înmormîntări[19]; în 1652, protopopului Simon Petraşco din Maramureş, care s-a unit cu calvinii, i se cere să interzică şi « *boscónele céle de la botez, şi de la cununie* »[20]. Aşa dar, documentul de faţă se înseriază într-un şir consecvent de acte prevăzînd acelaşi gen de măsuri împotriva superstiţiilor şi emanate de la superintendenţa calvinească a statului transilvănean. Putem deci, fără a greşi, să socotim că şi măsurile cuprinse în el ilustrează întocmai aceeaşi

[14] V. Mangra, op. cit.

[15] Imre Révész, *La Réforme et les Roumains de Transylvanie*, Budapest, 1937, pag. 20.

[16] Ibidem, pag. 26.

[17] Ibidem, pag. 27. Pentru opera reformatoare a respectivului episcop, cf. Stephanus Katona Gelejinus, *Canones Ecclesiastici*, Claudiopoli, 1794, unde la cap. XIII (pag. 89) şi LXXVI (pag. 40), combate mai ales practicarea bocetelor pe care le consideră făcute pentru a stoarce lacrimi şi pline de nimicuri băbeşti: « *Naeniae porro illae seu rhytmi lugubres, anilibus ut plurimum nugis, ad lachrymas eliciendas confictis, scatentes* ». (Cap. XIII).

[18] Imre Révész, op. cit., pag. 19.

[19] Gheorghe Şincai de Şinca, *Chronica Românilor şi a mai multor némuri*, Bucureşti, ed. II, 1886. Tom. III, pag. 62. Pentru completarea atmosferei culturale a vremii cf. N. Cartojan, *Istoria Literaturii Române vechi*, cap. *Influenţa calvină* (p. 58—60), *Întoarcerea spre ortodoxie* (p. 60—63) pentru epoca lui *Coresi* şi mai ales cap. *Cultura în Transilvania* (pag. 103—107), pentru epoca de care ne ocupăm.

[20] Ibidem, pag. 84. La aceste măsuri mai sînt de adăugat şi dispoziţiile luate de oficialităţi pentru împuţinarea zilelor nelucrătoare de peste an, ca cele ale vlădicei Dosotei de Bălgrad din 1627, care fixează la 70 de zile anuale « *zilele ceale mari de peste an, carele nime să nu cuteaze a lucra nici şie, nici în clacă* ». Pentru că poziţia lui Petre Maior faţă de această problemă este deosebit de interesantă, reproducem comentariile sale publicate de T. Cipariu (op. cit. pag. 154): « *Din faptele acestui săbor se veade cănd s'au început şi s'au înrădăcinat atîte sărbători între români ; care adăugînd duminecile, de s-ar ţinea, eată a treia parte a anului o ar petreace oamenii fără de lucru. Ci mulţimei sărbătorilor le au pus cumpăt Împărăţia. Totuşi şi acum unii de unele serbători, care beserica grecească nici o dată nu le-au crezut a fi serbători legate, nu se pot deshăra. Însă a lucra în clacă adecă a lucra pe sama altora fără de plată în unele sărbători ca aceastea, nici odată n'am pomenit se ţină romînii păcat. Pentru aceea întru aceaste sărbători bucuroşi ajută cu lucrul mînilor sale pre cei neputincioşi, dară mai de multe ori lucră pe sama celor bogaţi şi puternici. Drept aceea aceştia, pentru ca se capete dela săraci lucru fără de plată, cu viclenie ţin parte sărbătorilor celor ce nu sînt sărbători, cît în unele locuri până astăzi fără rod este porunca împărătească cea pentru împuţinarea serbătorilor celor netreabnice. Aceea este nesuferit, că une ori şi dintră preoţi se află, carii iubesc pe oameni ai ţinea în rătăcire* ».

https://biblioteca-digitala.ro

situație[21]. Dacă măsurile cuprinse în document vor fi aduse la îndeplinire, e greu de știut. Este posibil ca ele să fi rămas numai pe hîrtie, deoarece multe din obiceiurile la care se referă, continuă încă și astăzi să ducă o viață intensă și viguroasă în multe regiuni ale Transilvaniei. Dar este iarăși posibil ca tocmai din cauza aplicării intolerante a acestor dispoziții, să se fi ajuns la o recrudescență a fondului folcloric local, mai ales că lupta pornită de calvini contra superstițiilor putea părea o luptă a populației maghiare împotriva celei românești din Transilvania. Situația Transilvaniei în acea perioadă istorică e prea complexă pentru a putea schița o afirmație mai întemeiată numai pe baza materialului de care dispunem în acest moment, de aceea ne oprim la sumarele considerații de mai sus.

Cu acestea putem trece la analiza elementelor folclorice cuprinse în document. Pentru completa edificare asupra conținutului său, îl transcriem în întregime, utilizînd ediția din 1855 a lui T. Cipariu.

« 1675. *Părintele mitropolit Sava cu jurații Scaunului, cu protopopii, în săbor în Belgrad, la mănăstire, având și purtându grije de lucrurile dumnezăești, și multe lipse, a preuților, și a besericilor, și a creștinilor părintele sfinție sa cu acestu prilej, să easă în țărcălat, cu aceste sămnături, care ni sau părut, și lemu scris întăiu sămtu nește sămnături și îndereptături, carele am făcutu cu săborul mare, și lemu luoatu toți protopopii, să trăiască cu ele cumu se vede din scrisorile de atunci, și aceale voru sămna pre scurtu.*

1. *Cuvăntul lui Dumnezeu să se vestească în limba noastră rumănește, creștinilor în beserică, și unde va trăbui și va fi lipsă.*

2. *Care cărți sămtu scrise și scoase pre limba rumănească să să cetească, și să să învețe in beserica creștinilor și intralte locuri unde va fi lipsă.*

3. *Care popă va da paștile, să le porte mirenii pre de afară, de nu le va da cu mîna lui, să i să ia popie.*

4. *Care popă să va face vornic pre la nunte și va giuca, și va îmbla betu, pin târgu, și va îmbla la cărșme, și să face măscărici și vrăjitoriu, să i se ia popie.*

5. *Care popă va cununa noapte, au frăție, au fugiți de altu poporu, sau făcători de rău, carii nu șau plinit pocanie, să i să ia popiea.*

6. *Carii să vor căsători. Popa să dè știre, la besearică, mainainte cu o săptămănă, și de nu să va afla intre ei nice o necădere, așei vom cununa. Căsătoriea să să înceapă cu cuvăntul lui Dumnezău, și să să facă cu jurămănt, să știe cei căsătorie.*

7. *De bobonoșaguri ce nu iaste scris la tipic să nu ție ; aceste de multu sau datu, la săborul tuturor protopopilor, să le ție, să le vestească, și să le dè popilor, și creștinilor, derept însă Părintele Sfințiesa eșindu în țară, să țărcăluiască, pre protopopi, purtatusau bine în deregătorie lor și cum au trăitu, cu cuvăntulu lui dumnezeu între creștini, și cu lucrul despărțaniilor, și cu adăulu țării, ce iaste a besericilor, așijdere și popii cum sau purtatu, cu beserica cu învățătura, cu poporenii, și încăși și cu casa sa și cu fomee sa.*

Așijdere și pre mireni, cumu ținu la beserică, cum cinstescu cuvăntulu lui dumnezău, și pre popi, așijdere și venitulu au plata popilor, unde cum să va cuveni, să u caute, și alte lucruri ce vor fi de lipsă să caute.

1. *Botezul să să facă cu apă, și cu foc, așe cum iaste tocmala.*

2. *Care omu iaste căsătoritu, și nu va merge la beserică, nice cu cina domnului, popii săi dojenească, și săi învețe, iară de nu voru asculta nice la morte să nul cuminece, totu omul să să cuminece de 4 întru anu.*

---

[21] Faptul este cu atît mai probabil, cu cît, după cum am arătat mai sus, în partea consacrată lipsurilor bisericii, specialiștii în materie de probleme ecleziastice, au recunoscut amprenta puternică a propagandei calvine.

https://biblioteca-digitala.ro

3. *Când chiamă creştinii pre popa la bolnavi, săi cuminece, şi nu voru să iasă după popa din casă, acolo popa să nu mergă la morţii casei*[22] *molitvă să nu facă nice oaselor, nice hainelor, nice oi, au vaci preste mortu să nu dè, au găini, iară în laturi pot da, picioarele dobitoacelor să nu le spele, nice să le arză cu lumina în frunte, şi colacu preste groapă să nu să dè, banu în groapă să nu să arunce, muerile să nu ţipe pre uliţe.*

5. *Carii nu vor săşi îngroape morţii lune sau miercure, la aceia popii să nu mergă.*

6. *Popii să nu facă molitvă pre dobitoace.*

7. *Care oameni sau mueri, vor face focu în curte la gioi mari, sau la blagoveşteniĭ, şi vor pune masă, şi pâne, şi zicu că vinu morţii să să încălzască şi aruncă apă pre pajeşte, se bee morţii, pre aceĭ vor da spanilor, să nu să voru lăsa.*

8. *Sărbătorile drăceşti, marţe şi miercure, cine va ţinè vrăjĭ aceia să să dè spanilor să nu vă vor lăsa.*

9. *Pruncii să nu toace pre păresimi.*

10. *Cu lopata la paşti să nu să bată.*

11. *În lune de paşti în apă să nu să tragă.*

12. *Giocurile de dumineca şi din sărbători să să pue gios, ce să meargă la beserică, iară care nu va ţinè aceste, întâi popii voru fi fără popie, mirenii fără de lege, iară alalţi să voru da spanilor. Vlădica Sava.*»

De la prima vedere se constată că documentul cuprinde două părţi distincte, una cu referire la cler, cealaltă la marea masă a credincioşilor. Însuşi sistemul de numerotare a punctelor ce intră în cuprinsul său este edificator. Partea întîia are 7 puncte, numerotate de la 1—7, partea a doua are 12 puncte, numerotate de la 1—12. În ceea ce priveşte partea a doua, trebuie să facem o observaţie de început. Din şirul celor 12 puncte pe care le cuprinde, lipseşte punctul 4, numerotarea mergînd dela 1—3 şi de la 5—12. Este posibil, după cum remarcă şi primul editor al documentului, T. Cipariu, ca punctul 3 să cuprindă şi elemente din punctul 4. La această concluzie ne duce însuşi conţinutul acelui punct. În prima sa parte se instituie interdicţia consacrării religioase a morţii în cazul unor abateri de la obişnuitele practici ecleziastice, în timp ce în continuare se enumără riturile funerare ce trebuie interzise ca nefiind canonice. Între aceste două elemente este evident o lipsă de legătură logică, fapt care presupune o omisiune regretabilă în transcrierea documentului.

Prima parte a documentului este puţin interesantă din punctul de vedere al conţinutului său folcloric, de aceea vom trece mai repede asupra ei. Ea cuprinde numai patru aluzii la anume fapte folclorice, dintre care unul cu caracter general (pct. 7) şi trei cu caracter particular (pct. 4). Preoţilor li se impune să nu ţină «*de bobonoşaguri ce nu iaste scris la tipic*», adică să nu permită practicile parareligioase ce însoţesc în mod normal o sumă de ceremonii populare, cum ar fi nunta, botezul, înmormîntarea. Documentul nu face însă aluzie directă la vreuna din ele. Dar dacă preotului nu-i este îngăduit să tolereze asemenea practici la credincioşii săi, cu atît mai mult nu-i este permis să deţină el însuşi vreun rol, activ în aceste ceremonii populare. Preotul care «*să va face vornic pre la nunte*» sau «*să face măscărici*» (adică se va masca în unele împrejurări la fel ca şi poporenii săi) sau se va ocupa cu acte de vrăjitorie, va fi sancţionat cu îndepărtarea din preoţie. Deşi în această parte a sa, documentul menţionează practica vornicelului la nuntă, practica mascării, practica vrăjitoriei ca şi practica altor «*bobonoşaguri*» («*superstitiones aniles*») în alte împrejurări ceremoniale din viaţa poporului, menţiunile sînt atît de sumare încît nu ar merita singure o atenţie deosebită. De altfel, dacă ne oprim cu oarecare grijă asupra acestor interdicţii, constatăm că ele datează încă din vremea marilor concilii

[22] Nota lui T. Cipariu: «*Aici se pare a fi remasu ceva a fora dein punctulu alu 4-le*» (Op. cit., pag. 147).

https://biblioteca-digitala.ro

bisericeşti, aşa încît şi sub acest raport, ele sînt lipsite de valoarea actualităţii. Astfel, încă la sinodul trulan (anul 692 e.n.) se decide: « *Ci un cleric, chiar dacă ar fi chemat numai, la nuntă, îndată ce vor intra cei ce fac jocuri deşarte, să se scoale şi să plece numaidecît . . . Iar dacă cineva s-ar dovedi făcînd aceasta, sau să înceteze, sau să se caterisească*» [23]. La fel e şi cu problema mascărilor preoţilor. Acelaşi sinod le-o interzice, mirenilor sub afurisenie, preoţilor sub caterisire [24]. Pentru că avem un pasaj elocvent în această privinţă în *Sinopsis*-ul din 1751 al mitropolitului Iacob al Moldovei, îl transcriem în întregime: « *Aşijderea dăm învăţătură tuturor credincioşilor ca să să ferească de toate lucrurile ceale păgineşti, care făcea Elinii ceia ce să închina idolilor, jocurile pre la sărbători, danţurile pre la uliţe, afară din vreamea nunţii, călucenii, creaderea glasului pasărilor, pre cum iaste cotofana, corbul şi altor pasări, sămnele trupului, şi carii zic că ceale ce sînt lor scrise, acealea vor să pată. Şi ceia ce aprind bilii sau boz, în joia cea mare la morminturi, sau pe denaintea casii lor, sau bărbaţi care să îmbracă în haine femeeşti, sau cei ce merg la paşti, sau în tralţă vreame, la jocuri, şi la alergarea căilor şi le poroncim părinteaşte să să părăsească de lucruri nebuneşti ca aceastea, iară de nu, unii ca aceia de va fi preot să va caterisi, iară mireanii vor cădea supt afurisenie, după canonul* 66 *al sfinţilor părinţi, căci că aceastea sînt lucruri dievoleşti*» [25]. Pasajul este întru totul vrednic de luare aminte, deoarece pe lîngă acele elemente străvechi « *care făcea Elinii ceia ce să închina idolilor* », cum ar fi cursele de hipodrom, credinţa în prezicerile augurilor şi travestirile, condamnate încă de părinţii bisericii, apar şi elemente contemporane cu scriitorul ca *jocul călucenilor* şi obiceiul *focului morţilor* din joia mare, asupra căruia vom reveni într-alt context. Problema participării preotului la acte de vrăjitorie intră în aceeaşi categorie de interdicţii [26]. Din acestea se vede că această parte a documentului de care ne ocupăm este în întregime inspirată din legislaţia veche bisericească, iar menţiunea faptelor folclorice respective nu se face pornind de la realitate. De acolo şi valoarea scăzută a acestei părţi a documentului.

Cu totul altfel se prezintă cea de a doua parte a documentului. Pe lîngă faptul că de data aceasta documentul mărturiseşte cu claritate legătura cu realitatea socială contemporană cu el, cu toată lipsa constatată în conţinutul punctului 3(4), el este, în această parte, de o bogăţie documentară deosebită: se referă la nu mai puţin de 11 datine şi credinţe populare. Dar spre deosebire de prima parte unde nu întîlneam decît aluzii mai mult sau mai puţin sumare (sumare tocmai deoarece porneau din cărţi, înainte de a fi pornit din viaţă), de data aceasta documentul ne oferă, pe lîngă enumerarea unei mari varietăţi de datine populare (în primă menţiune cele mai multe) şi două descrieri ample de ceremonial popular, care solicită toată atenţia cercetătorului.

În primul caz este vorba despre uzanţele populare observate la înmormîntări. Documentul se mărgineşte să le enumere numai, însă această enumerare este atît de completă şi de ordonată, încît constituie o veritabilă descripţie a unei înmormîntări ţărăneşti. Astfel, documentul interzice obiceiul de a se da animale de pomană peste mort. Practica este descrisă cu multe amănunte de S. Fl. Marian în monografia sa asupra riturilor funerare la romîni [27] şi este mult prea cunos-

---

[23] În versiunea pr. C. Dron, *Canoanele.* Text şi interpretare, Bucureşti, 1932—1933, 2 vol. Cf. şi interpretarea mai veche a mitrop. Moldovei Iacob: « *Preoţii de vor juca in nuntă, să să cathirisiască*». *Sinopsis adecă adunarea a celor şapte Taini şi a celor şapte laude ai sfintei Bisărici. Şi canoane din sfînta Pravilă ce sînt trebuincioase la Taina Duhovniciei, Iaşi,* 1751 *(Sobor* 6, *can.* 62).

[24] Canonul 62.

[25] *Sinopsis*, f. 58 r.

[26] În acelaşi *Sinopsis* sînt enumerate următoarele forme de vrăjitorie: farmecele cu ceară şi plumb pentru « *surparea vreunei case* » şi legarea nunţii vreunei persoane ca şi legarea gurii lupului pentru apărarea turmelor. Sinodul trulan condamnă vrăjitoria în can. 61 (prezicători, fermecători, vrăjitori etc.).

[27] *Înmormîntarea la Romîni*, Bucureşti, 1892. pag. 293—294.

https://biblioteca-digitala.ro

147

попій, аші ждере ші зелінъаъ аѫ плата попілор, ѫнде кѫм съ ва кѫвені, съ ѫ каѫте, ші алте лѫкрѫрі че вор фі де ліпсъ съ каѫте.

ă. Потезѫл съ съ факъ кѫ апъ, ші кѫ фок, аше кѫм аете токмала.

ĕ. Каре омѫ аете късъторітѫ, ші нѫ вамѣрце ла бесерікъ, ніче кѫ чіна домнѫлуі, попій съі доженеск, ші съі ѧивеце, къръ де нѫ ворѫ аскѫлта ніче ла морте съ нѫі кѫмінече, тотѫ омѫл съ съ кѫмінече де ă. ѧтрѫ анѫ.

ĭ. Кънд кіамъ крещінїй пре попа ла болнавї, съі кѫмінече, ші нѫ ворѫ съ пъсъ дѫпъ попа дін касъ, аколо попа съ нѫ мерге ла морції касеї *) молітвъ съ нѫ факъ ніче даселор, ніче хаінелор, ніче оі, аѫ вачі престе мортѫ съ нѫ дѣ, аѫ гъіні, къръ ѧ латѫрі пот да, пічоареле докітоачелор съ нѫ ле спеле, ніче съ ле арză кѫ лѫміна ѧ фрѫнте, ші колкѫ престе гроапъ съ нѫ съ дѣ; канѫ ѧ гроапъ съ нѫ съ арѫнче, мѫеріле съ нѫ ціпе пре ѫліце.

Ѥ. Карії нѫ ворѫ съші ѧгроапе морції лѫнге саѫ міеркѫре, ла ачеа попій съ нѫ мерге.

ѕ. Попій съ нѫ факъ молітвъ пре докітоаче.

ѯ. Каре оамені саѫ мѫері, вор фаче фокѫ ѧкѫрте ла цоі марі, с'аѫ ла благовещенїй, ші вор пѫне маск, ші пъне, ші зікѫ къ кінѫ морції съ съ ѧкъдаскъ ші арѫнкъ апъ пре пъжеце, съ кіе морції, пре ачеї вор да шпанілор, съ нѫ съ ворѫ лъса.

ї. Сърбъторіле дръчещї, марце ші міеркѫре, чіне ва ціне врѫжї ачеа съ съ де шпанілор съ нѫ съ вор лъса.

ѳ. Прѫвнїй съ нѫ тоаче пре пъреміі.

ѵ. Кѫ лопата ла пацї съ нѫ съ батъ.

*) Aici se pare a fi remasu ceva a fora dein punctulu alu 4-le.

https://biblioteca-digitala.ro

148

ar. Де оуие де паюи ѧ апѣ съ нѹ съ трагѣ.
вг. Цокѹріле де дѹминека ші дин сървъторі съ съ нѹ ѕос, че съ меарѕъ ла бесерікъ, ѕъ каре нѹ ка цінѣ ачесте, дъзъ попій вор фі фъръ попіе. мірений фъръ де леце, ѕъ алалці съ вор дъ шпанілор.
Валдіка Сава." a)

cută pentru a mai insista asupra ei. Este de reţinut însă distincţia pe care o face documentul în legătură cu modul de a face aceste pomeni: se specifică net că animalele pot fi date « *în laturi* » nu « *preste mort* ». Interdicţia aceasta a fost bine pusă în lumină de Dr. Alesandru Grama, care observă că aceste pomeni au, cînd sînt date « *în laturi* » caracter de milostenie şi de aceea sînt permise. Făcute « *preste mort* », ele ar avea o anume influenţă asupra destinului de dincolo de groapă al mortului şi de aceea sînt prohibite [28]. Într-adevăr, în credinţa poporului, fiecare obiect sau animal care se dă de pomană îndeplineşte o anume funcţie magică în legătură cu soarta viitoare a sufletului celui mort. Referindu-ne la animalele interzise de documentul de faţă (oaia, vaca şi găina), citim în S. Fl. Marian [29], că prima se dă de pomană pentru a stinge focul prin care trebuie să treacă sufletul celui mort [30], ultima pentru a-i deschide drumul, iar cea de la mijloc pentru a-i asigura hrana pe timp de cel puţin şapte generaţii.

În continuare documentul pomeneşte despre obiceiul de a spăla picioarele animalelor care se dau de pomană şi desigur se referă la întreg complexul de datini ce se practică cu această ocazie (animalele se stropesc cu apă neîncepută [31], cu scopul de a stinge focul prin care va avea de trecut sufletul pe lumea cealaltă).

Documentul mai interzice arderea animalelor ce se dau de pomană cu lumînarea în frunte. Amănuntul merită să fie reţinut, deoarece nu l-am întîlnit pînă acum nicăieri. Marea monografie a lui S. Fl. Marian nu-l cunoaşte şi pare probabil că obiceiul a dispărut astăzi complet.

Celelalte obiceiuri, cum ar fi darea colacului peste groapă ca plată groparului dar şi pentru ca sufletul mortului să aibă hrană pe lumea cealaltă [32], aruncarea de bani în groapă ca semn că mortul şi-a cumpărat locul de odihnă între ceilalţi morţi [33] şi bocirea mortului în convoiul funebru, completează în mod sugestiv descrierea unei înmormîntări ţărăneşti din sec. al XVII-lea şi prin aceasta, documentul de care ne ocupăm devine o sursă de prim rang pentru istoria folclorului nostru.

Nu este lipsit de interes să arătăm aici că din practicile de înmormîntare care lipsesc din acest document este priveghiul. Vom întîlni interdicţia precisă a acestor datine în Moldova însă cu 76 de ani mai tîrziu, în acelaşi *Sinopsis* al mitrop. Iacob, din 1751. Transcriem textul

[28] Op. cit., pag. 441.
[29] Op. cit., 295, 296.
[30] Cf. şi Artur Gorovei, *Credinţi şi superstiţii ale poporului român*. Bucureşti, 1915, nr. 2470.
[31] Op. cit., pag. 294 şi A. Gorovei, op. cit., nr. 2470.
[32] S. Fl. Marian, op. cit., pag. 331.
[33] Ibidem, pag. 325 şi Gorovei, op. cit., nr. 2468.

https://biblioteca-digitala.ro

în întregime, pentru completarea imaginii unei înmormîntări țărănești, de acum mai bine de două sute de ani: « *Iară să nu cumva să lași să să facă la mort jocuri, chiote și strigări necuviioase, sau rîsuri, pănă la îngroparea mortului. Iară de nu va fi cetire, să șază un om bătrîn sau și mai mulți la priveghiare, și să fie ședearea lor cu tăceare, și cu mâhniciune, că așa să cade, fiind că toți vom să facem datoria cea de obște. Iară la care mort să vor face jocuri, chiote și altele, să nu-l prohodiți, nici să-l îngropați, că aceastea sînt lucrurile satanii, care să fac spre amăgirea, și piarderea sufletelor celor ce privesc și spre îngreoiarea celui răposat* »[34].

Punctul 5 adaugă la ceremonialul de înmormîntare o altă credință, destul de activă și astăzi în lumea țărănească. Este vorba de credința ce împiedică îngroparea morților lunea și miercurea, contravenind astfel obiceiului general de a-i îngropa a treia zi după deces. În ceea ce privește ziua de luni, există o explicație: « *Lunea fiind capulŭ săptămânei, e rea de mŏrte pentru ceĭ ce rĕmânŭ în viéță* »[35]. Despre obiceiul consemnat de document de a nu face înmormîntări miercurea, nu avem nici o știre mai nouă și nici o explicație. Această mențiune constituie așadar un alt spor al valorii documentare a actului de care ne ocupăm.

Cea de a doua descripție pe care ne-o oferă documentul se referă la aprinderea focurilor în ziua de joia mare. Obiceiul nu are o literatură prea bogată. Îl găsim descris de S. Fl. Marian în *Sĕrbătorile la Români* vol. II. *Păresimile* la cap. *Focurile morților*, pag. 270—276, unde întrebuințează mai cu seamă materiale oltene și muntene din răspunsurile la Chestionarul lui Nicolae Densușianu. Pentru Transilvania, S. Fl. Marian nu cunoaște decît referințele sumare ale lui Vasile Rebrean (tatăl romancierului Liviu Rebreanu) din art. *Datine populare* publicat în revista *Ungaria*, Cluj, 1 (1892), pag. 288[36]. În felul acesta documentul nostru umple o lacună în ceea ce privește răspîndirea acestui obicei și în cuprinsul Transilvaniei, oferindu-ne și o bază istorică pentru cercetarea lui. Este clar că practica trebuie să fi cunoscut în sec. al XVII-lea o mare răspîndire și intensitate, din moment ce documentul îi consacră un punct întreg și o descriere atît de amănunțită, prescriind și cele mai grave sancțiuni în cazul că nu va fi părăsită: « *pre acei vor da șpanilor, să nu să voru lăsa* ». Există în popor credința că în această zi, morții au permisiunea de a se întoarce la casele lor, pentru a se încălzi, a mînca și a bea, după frigul, foamea și setea pe care le-au îndurat pe cealaltă lume[37]. De aceea în dimineața acelei zile se fac focuri din crengi de alun, rupte, nu tăiate, în fața caselor. În jurul acestor focuri se așează scaune pe care să stea morții; pe unul din ele se așează o pîine și un ulcior cu apă; iar în unele cazuri, se stropește cu apă și pajiștea din jurul focului. Documentul de față cunoaște însă că aceste focuri nu se făceau numai în joia mare ci și la Blagoveștenii, ceea ce este de asemenea un spor informativ față de ceea ce cunoaștem dintr-alte părți. În legătură cu Blagoveșteniile avem o unică mențiune la S. Fl. Marian, în care însă nu mai este vorba de morți care vin să se încălzească și să prăznuiască la vechile lor domicilii, ci despre îngeri. Iată textul: « *Unele femeĭ din Bucovina fac în diminéța acesteĭ ₫ile foc în ogradă înaintea ușeĭ și pun alături pâne și sare și o cofă cu apă ca să se încălzească îngerii, să mănince și să bea apă. Pânea și sarea*

[34] *Sinopsis*, f. 57 v. 58 r.

[35] S. Fl. Marian, op. cit., pag. 248 și Gorovei, op. cit., nr. 2295.

[36] A. Gorovei, op. cit., nr. 1352, face o foarte sumară mențiune a practicii în Țepu-Tecuci: « *Focul din joia mare, înainte de Paști, se face aprinzînd pentru fiecare mort cîte o grămăgioară, dacă vrei să fie și ei luminați pe lumea cealaltă* ». Tot atît de sumară este și mențiunea Elenei Niculiță-Voronca « *De joia mare se face foc pînă în ziuă, ca să se încălzească sufletele* », « *Datinele și credințele poporului Român* ». Mihalcea, 1903, vol. I, partea a IV-a pag. 899). Cf. și *Comoara Satelor*, Cluj, 4 (1926), pag. 53 și *Educatorul*, București, 1 (1883), pag. 110.

[37] Credința există și la alte popoare. Vezi Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, vol. I, col. 267, 268 *(Allerseelen)*, vol. VIII, col. 1022 *(Der Tote)*. Pentru practica aprinderii focurilor și ofrandelor funerare, Ibidem, vol. I, col. 163 *(Allerheiligen)*, vol. VIII, col. 1079, 1083 *(Totenkult)*.

https://biblioteca-digitala.ro

o dați apoi de pomană» [38]. Se vede din aceasta că, la origine, obiceiul avea aceeași semnificație funerară, care însă în decursul vremurilor s-a degradat complet. Că între blagoveștenii și joia mare trebuie totuși să vedem o anumită legătură, ne-o dovedește faptul că în Banat, femeile obișnuiesc, începînd cu această zi, să adune crengile de alun care le vor servi la aprinderea focurilor din dimineața zilei de joia mare [39]. Cea de a doua mențiune internă a acestei practici la poporul nostru apare de asemenea în cadrul altor interdicții ecleziastice în același *Sinopsis* din 1751 al mitrop. Iacob al Moldovei. Și deși am citat pasajul într-alt context, reluăm aci fragmentul, pentru anume amănunte pe care le cuprinde: « *aprind bîlii sau boz, în joia mare la mormînturi, sau pe denaintea casii lor*» [40]. Ceea ce aduce în plus această mențiune, față de documentul nostru, este amănuntul privitor la combustibilul întrebuințat [41] ca și amănuntul cu privire la cele două moduri principale de practicare a datinei, acasă și la cimitir [42]. În afară de aceste două mențiuni cu caracter intern, mai cunoaștem două atestări pe care le datorăm unor călători străini ce-au trecut prin Țara Romînească și prin Moldova pe la jumătatea secolului al XVII-lea. Ambele ar fi deci cele mai vechi mențiuni cunoscute pînă azi ale obiceiului de care ne ocupăm. Prima este o scurtă însemnare făcută de Paul de Alep în cuprinsul povestirii călătoriilor patriarhului Macarie prin țările romîne. Scriitorul a fost surprins de practica obiceiului, însă curiozitatea sa s-a oprit la aspectul pur pitoresc al faptelor, din care cauză descripția este incompletă și superficială. Notița lui se rezumă la următoarele: « *Băeții din fiecare stradă și despărțire se adunați în mânăstirile lor și aprindeați focuri în cimitire, făcînd un zgomot vesel și jucînd giamparalele până la óra a șésea din nópte*» [43], în ajunul vinerii mari. Cea de a doua atestare e mult mai prețioasă, deoarece pe lîngă o descripție atentă a obiceiului mai cuprinde și condamnarea, prin ridiculizare, a practicii de către un reprezentant autorizat al bisericii catolice. Scriitorul este misionarul Bandinus, care printre alte multe informații cu caracter folcloric și etnografic, notează în cap. *Breve supplementum* punctul 4: « *Ridicula inter alias ista fabula, quam veluti de fidei articulo tenent, quod die Jovis Sancto animae Defunctorum, Parentum, Avorum et Aviarum pro refectione ad suos redire soleant, unde in aurora Paterfamilias, aut Materfamilias, ante suae Domus ostium construit ignem, scabellum munda tela stratum locat juxta focum, panem et edulia cum haustu apponit, ut Parentes, Avi, aviae, reficiantur in anima. Accidit Bajae non ita pridem, ut canis superveniens, libonem raperet, quo viso Judex Oppidi Catholicus cum risu acclamavit: ecce quadrupes Avi vestri anima, caudata, dentata, hirsuta fugit cum offa lauta*» [44]. Deși atitudinea

---

[38] S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*. Studiu etnografic. Vol. II. *Paresimile*. Capitolul *Bunavestire*.

[39] Ibidem, pag. 227.

[40] *Sinopsis*, f. 58 r. Cf. și *Sinopsis adecă adunare de multe învățături* a aceluiași mitrop. Iacov din 1757, cap. 1, pag. 51 v. acel *Sinopsis* pe care îl semnala încă în 1876 M. Eminescu în *Curierul de Iassi* nr. 112 (nu 182 cum scrie prof. Dan Simonescu în cap. *Acțiunea bisericii împotriva literaturii apocrife și bogomilice* din cursul de *Literatura romînă populară* predat în 1950 la Fac. de Filologie din Iași, lecția XVII-a, și de asemenea nu 120 cum apare în ediția *M. Eminescu, Scrieri politice și literare*, îngrijită de Ion Scurtu, București, 1905, pag. 328), sub titlul « *Tilcuire bisericească a obiceiurilor dela țară*», art. reprodus și în *Șezătoarea*, 6 (1901), p. 126—128.

[41] Vezi S. Fl. Marian, *Sărbătorile*, vol. II, pag. 227, unde se arată și modul cum sînt adunate și aduse acasă: « *bețe de alun uscate, frânte nu tăiate, aduse pe cap și nici de cum tîrîte*».

[42] Acest ultim amănunt îl aflăm într-un articolaș al lui Em. Elefterescu, *Joia mare* publicat în *Șezătoarea*, Fălticeni, 30 (1922), pag. 204—205, atunci cînd vorbește despre așa numitele *luminițe* care se fac în Banat (7 focuri mici, cu lemne de alun uscat, aduse de fete și neveste tinere, care se aprind acasă sau la morminte).

[43] *Călătoriile Patriarhului Macarie de Antiochia în Țările Române*. 1653—1658. Traducere de Emilia Cioran. București, 1900, pag. 104.

[44] V. A. Urechia, *Codex Bandinus. Memoriu asupra scrierei lui Bandinus dela 1646*, București, 1895, pag. 150—151.

https://biblioteca-digitala.ro

lui Bandinus nu ne poate fi indiferentă, el apărînd ca reprezentantul celei de a treia confesiuni care se pronunţă împotriva practicării datinei, nu aceasta este latura cea mai importantă a menţiunii sale. După ce îi vedem pe calvini şi ortodocşi condamnînd obiceiul, poziţia identică a unui catolic nu ne mai surprinde. Ceea ce trebuie apreciat la această menţiune este sporul documentar sub raportul geografiei datinei în secolul al XVII-lea. Astfel, Paul de Alep constată practica în Muntenia, Bandinus în Moldova, iar Sava Brancovici în Transilvania. Dacă trei oameni deosebiţi, care nici nu s-au cunoscut, nici nu s-au înţeles în prealabil să ia o anume atitudine faţă de această datină, se simt obligaţi a lua act, printre alte obiceiuri ale poporului nostru, şi de existenţa acesteia cam în acelaşi timp, înseamnă că practica nu era numai comună tuturor celor trei ţări locuite de romîni, dar şi că avea o intensitate semnificativ de frapantă. Fenomenul, definit astfel prin coroborarea izvoarelor de mai sus, aruncă o lumină specială asupra unui întreg sector de fapte din viaţa spirituală a poporului nostru în cea de a doua jumătate a sec. al XVII-lea. Documentul emis de Sava Brancovici nu rămîne aşadar o piesă documentară izolată, ci ne permite viziunea complexă a unui fenomen cultural, a unei epoci istorice şi a unei zone teritoriale. Nu este inutil să arătăm aici că obiceiul aprinderii focurilor morţilor în joia mare nu este consemnat de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*, deşi, dacă la 1751 şi 1757 mitropolitul Iacob al Moldovei pronunţa o nouă condamnare a lui[45], el nu încetase a fi practicat, ci dovedea o intensitate deosebită, probă cele două interdicţii.

În încheiere, documentul mai cuprinde trei scurte referiri la alte practici folclorice, care deşi sînt tratate mult mai pe scurt, constituie totuşi atestări de mare valoare. Poate că aceste menţiuni sînt tocmai atît de sumare, pentru că obiceiurile fiind prea cunoscute nu era necesară descrierea amănunţită a lor. Astfel la punctul 8, documentul condamnă pe cei care fac vrăji în zile considerate faste pentru acele operaţii, în baza credinţei că numai în anumite zile se poate intra în relaţie cu divinitatea, că numai în anumite zile divinitatea se arată favorabilă cererilor omeneşti şi că numai anumite zile sînt purtătoare de noroc, celelalte fiind purtătoare de nenorocire[46]. Aceste zile, socotite de documentul nostru « *sărbători drăceşti* », sînt marţea şi miercurea. Zilele acestea diferă foarte mult de la loc la loc, însă ceea ce interesează în analiza documentului este faptul că se pomeneşte credinţa însăşi în zile favorabile şi nefavorabile pentru activităţile vrăjitoreşti. Ca simplu titlu informativ, înşirăm cîteva date culese din răspunsurile la Chestionarul lui Nicolae Densuşianu (BARPR, ms. rom. 4555), cuprinzînd informaţii din Oltenia. În com. Cîrligei-Gorj, descîntecele se fac în toate zilele săptămînii afară de luni (f. 141 v.), într-altele ca Andreeşti (f. 124 r.) şi Bîrzeiu de Pădure (f. 130 r.) ambele din Gorj, Secuiu (f. 103 v.) şi Gogoşu (f. 73 v.) din Dolj, descîntecele se fac marţea, joia şi sîmbăta. Într-alte părţi ca Vîrtopu-Dolj (f. 110 r.) descîntecele se fac joia, vinerea şi sîmbăta; în Răchita-Dolj (f. 99 r.) se fac numai marţea; în Bîrca-Dolj (f. 3 r.), numai vinerea. Vrăjile de dragoste se fac în Andreeşti-Gorj (f. 124 r.) şi Gogoşu-Dolj (f. 73 v.) numai dumineca; în Răchita-Dolj (f. 99 r.) numai joia; în Bîrca-Dolj (f. 3 r.) numai sîmbăta.

La punctul 10, documentul condamnă obiceiul *bricelatului* practicat de feciori în ziua de Paşti în Transilvania. Obiceiul constă în alegerea unui crai care judecă pe toţi tinerii ce au greşit în postul mare sau în cursul anului întreg chiar. Pedeapsa constă într-un număr oarecare de lovituri la talpă cu un instrument de lemn numit *bricela* sau *prişcala*[47] (de unde şi numele datinei), care are forma unei lopăţele, aşa cum se vede şi din documentul analizat: « *Cu lopata*

[45] *Sinopsis*, f. 58 r.

[46] Pauly-Wissowa, *Real-Enciclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, vol. XI, col. 2149 (O menţiune romînească a acestei credinţe la Elena Niculiţă-Voronca, *Datinele şi credinţele poporului român*, Mihalcea, 1903, pag. 696 şi 894, unde se dau şi explicaţiile populare ale credinţei).

[47] S. Fl. Marian, *Sărbătorile*. vol. III *Cinci-zecimea*. Bucureşti, 1901, cap. XIV, pag. 117—129.

https://biblioteca-digitala.ro

la paşti să nu să bată». Dar deşi menţiunea documentară este atît de sumară, ea ridică o sumă de probleme deosebit de importante, ea reprezentînd o etapă specială cît priveşte atitudinea bisericii faţă de acest obicei. Dacă în 1675 obiceiul este interzis de autorităţile ecleziastice, cel puţin pentru varianta sa foarte evoluată, *obiceiul junilor braşoveni*, există un regulament scris, redactat la sugestia protopopului de la biserica Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului [48]. Asistăm aşadar la o reglementare a lui de către biserică, după ce cu două sute de ani mai înainte, aceeaşi biserică încercase interzicerea, prin condamnare, a lui, fără a reuşi bineînţeles. Informaţii sumare asupra obiceiului mai găsim în art. lui Em. Elefterescu *Focul din sîmbăta paştilor* [49], unde se spune că în satele din Zărand, în ziua de Paşte «*dupe prânz vin iarăşi cu toţii la biserică, bătrânii se pun la poveşti lângă foc, iar tinerii se joacă «lopata» (mingea) şi puşcă*». Textul, după cum se vede, nu este de loc clar şi nu se poate şti dacă în fond este vorba de bricelat sau despre vreun alt joc fecioresc. O notă descriptivă mult mai largă şi mai fidelă a publicat Aurelian Borşianu în revista *Doina*, Jorăşti-Covurlui, 1 (1928), pag. 135—136 sub titlul semnificativ *Prişcala*, articol în care comunică amănunte rituale culese recent, în anul 1924, în comuna Dumbrava, raionul Topliţa, Regiunea Autonomă Maghiară. Reţinem numai acele informaţii care ne pot servi la identificarea precisă a menţiunii din documentul de care ne ocupăm. În primul rînd, autorul afirmă că obiceiul este legat de sărbătorile Paştelui. În al doilea, că *prişcala* are forma unei lopăţele de lemn de diferite mărimi (*«şi'n privinţa asta e pe'ntrecere!»*) şi că se «*păstrează din an în an atîrnată în grindă şi e o faltă de a avea prişcala cea mai veche*». Obiceiul, după cum constată şi S. Fl. Marian la vremea sa, a început să dispară în cele mai multe locuri şi, ceea ce este foarte important pentru noi, «*preoţii în multe sate au oprit jocul*» [50], spre a pune capăt dezordinilor provocate de rivalităţile la care dădea naştere printre feciori. În cazul acestui obicei, menţiunea din 1675 este deosebit de importantă, tocmai pentru că astăzi obiceiul aproape a dispărut, atît sub influenţa acţiunii civilizatoare a ultimilor decenii cît şi sub acţiunea îndelungată, de aproape trei sute de ani, a bisericii.

Punctul 11, ultimul din şirul celor ce ne interesează, cuprinde interzicerea udatului în lunea Paştilor. Obiceiul, descris de S. Fl. Marian [51], constă în datina ca feciorii să meargă în lunea Paştilor pe la casele unde sînt fete pentru a le uda cu apă sau de a le duce la fîntîni, pentru ca stropirea să fie mai îmbelşugată. Documentul de faţă se pare că face aluzie la acest al doilea fel de a practica datina, care este de sigur şi cel mai vechi. Astăzi, în locurile unde se mai practică datina, se obişnuieşte ca feciorii să le stropească pe fete cu apă de colonie; evident un mare pas înainte pe drumul evoluţiei obiceiului. De la menţiunea din documentul lui Sava Brancovici pînă la S. Fl. Marian, deci pentru o perioadă de timp de 250 de ani, nu mai cunoaştem altă menţiune a obiceiului. Cu toate acestea credem că putem aduce oarecare precizări în această direcţie. Pentru completarea informaţiei ne servim de manuscrisul Gaster pomenit mai sus. Am văzut că manuscrisul, deşi e o traducere fidelă a acelui letopiseţ chievian atribuit lui Inochentie Ghizel, elev al lui Petru Movilă şi rector al Academiei de la Chiev, prezenta în unele puţine împrejurări şi cîte o timidă localizare a diverselor fapte, localizare datorită traducătorului sau copistului. Acesta este şi cazul care ne preocupă, însă pentru lămurirea problemei, manuscrisul Gaster nu este suficient şi trebuie să utilizăm toate celelalte versiuni ale traducerii ce ni s-au mai păstrat. Din cele 12 exemplare ale traducerii, am putut folosi numai 8, deoarece restul de 4 se cunosc numai din simple trimiteri bibliografice sau din unele descripţii incomplete.

[48] Ion Muşlea, *Obiceiul junilor braşoveni*, Cluj, 1931, pag. 241—242. Între bricelat şi obiceiul junilor braşoveni există o deosebire sensibilă cît priveşte practica, nu e însă mai puţin adevărat că «*Junii sunt resturile unei organizări primitive a feciorilor din Şchei*», (Ibidem, pag. 275), organizare similară la origine cu a celorlalte cete de feciori din Transilvania.

[49] *Şezătoarea*, Fălticeni, 30 (1922), p. 119—120.

[50] A. Borşianu, *Prişcala. Doina*, Jorăşti-Covurlui, 1 (1928), p. 136.

[51] S. Fl. Marian, *Sărbătorile*, vol. III. cap. XV, pag. 129—131.

https://biblioteca-digitala.ro

Toate aceste versiuni au fost cercetate de prof. P. P. Panaitescu[52] şi împărţite în trei grupe, după caracteristicile pe care le prezintă şi după ediţia letopiseţului chievian care a stat la baza traducerii. Grupa I-a cuprinde ms. C. Bobulescu (publicat de N. Iorga sub titlul *Operele lui Gheorghe Brancovici* în *Revista Istorică*, 3 (1917), p. 26—84); ms. D. Caracostea copiat de Ion Gămulea înainte de anul 1733; ms. Gaster (BARPR. ms. rom. 1134); ms. St. Nicolaescu copiat la 1764 de Tudosie de la Slamnic, descris în *Revista pentru istorie, arheologie şi filologie* 11 (1910), pag. 97—105; ms. Erbiceanu descris de V. A. Urechiă în *Miron Costin: Opere Complete*, vol. II, 1888, pag. 8—9 şi ms. de la mănăstirea Căldăruşani, azi la BARPR. ms. rom. 476. Aceste 6 copii provin din Muntenia şi cuprind cea mai scurtă redacţie a letopiseţului. Am subliniat ultimul lucru, atunci cînd am comparat cuprinsul ms. Gaster cu ediţia tipărită la Petersburg în 1875. Grupa a II-a cuprinde ms. 770, scris de smeritul Evloghie în anul 1753; ms. 101, scris de smeritul Nicanor tot în 1753; ms. 249, scris de smeritul Rafail în anul 1767, — toate trei aflate azi la BARPR — şi ms. V.A. Urechiă, descris de acesta în *Miron Costin: Opere Complete*, vol. I, p. 3 — 16. Traducerea s-a făcut după ediţia din 1680, în Moldova, şi este o redacţie mult mai completă. Grupa a III-a cuprinde numai două manuscrise (BARPR. ms. rom. 204 şi 2353, primul nedatat iar al doilea din 1757 scris de smeritul Rafail). Ambele sînt din Moldova, prezentînd de asemenea o versiune mai completă a letopiseţului. Pentru ceea ce ne interesează, ne vom servi numai de manuscrisele din grupa a II-a şi a III-a, respectiv de ms. BARPR. 101, 249, 770, 204 şi 2353. Faptul că ne vom folosi numai de traducerile şi copiile moldoveneşti nu este lipsit de semnificaţie, după cum se va vedea mai jos. Astfel titlul capitolului însuşi este tradus divers: ms. 101 şi 770: *Pentru tragerea în vale, sau turnarea apei*; ms. 249: *Pentru tragerea în apă la Iordan, sau la Paşti a doo zi: o fac unii;* ms. 204 şi 2353: *Pentru scăldarea cu apă la zile mari.* Se vede că în toate cele trei cazuri se încearcă explicarea datinei ruseşti, prin raportarea la anume practici cunoscute de copiştii sau traducătorii respectivi. Şovăirea ce se constată în formulările de mai sus lasă să înţelegem că datina nu era prea frecventă, din moment ce nu avea un nume cu o precisă accepţie. Numai în cazul ms. 249, unde copistul subliniază acea a «*doo zi*» de Paşti, putem vedea o aluzie precisă la obiceiul care ne interesează, deoarece textul slav vorbea foarte general despre ziua sau zilele învierii. Precizarea aceasta îi aparţine scriitorului romîn. Celelalte raportări, la bobotează (Iordan) sau la alte zile mari, introduc în discuţie practici rituale ecleziastice şi nu ne spun mare lucru în afară de confuzia ce exista în capul traducătorilor în momentul acela. Descripţia datinei este însă concludentă. Astfel, ms. 101 spune: «*iar pre alţii de nu-i şi aruncă în apă, dar le toarnă apă*»; ms. 249 interpretează acelaşi pasaj astfel: «*iară pre alţii de nu-i şi arunca în apă, dar puindu-i gios le turna apă în sîn, sau de asupra lor*»; ms. 204 şi 2353: «*iar alţii de nu să şi aruncă în apă, dar să înproaşcă cu apă*». Toate aceste mici adausuri la textul original, ne îndeamnă să credem că, în momentul traducerii, scriitorii respectivi au avut înaintea ochilor, — nu totdeauna exact şi nu toţi în acelaşi fel —, obiceiul de care ne ocupăm. De altfel *Sinopsisul* mitrop. Iacov din 1757 care cuprinde începînd cu pag. 51 r. o sumă de *Învăţături pre scurt, înprotiva a multor reale închipuiri, cari neştiind fac unii din crestini şi dovediri de unde să trag aceale fapte reale şi ce închipuesc* inspirate în mod cert din letopiseţul slavonesc pomenit mai sus (originalul chievian sau vreuna din multele traduceri care circulau în acea vreme), atunci

[52] *Istoria slavilor în românește în secolul al XVII-lea. Revista Istorică Română*, 10 (1940), pag. 80—129. Lucrarea a fost tipărită în 1837 la mînăstirea Neamţului sub titlul *Adunare prea în scurt din sinopsisul slovenesc* (54 pag.) împreună cu cunoscutul *Hronograf adecă numărare de ani* al lui Dimitrie de Rostov, ediţie patronată de mitropolitul Veniamin Costache, însă pasajele care ne interesează au fost omise. Omisiunea cap. despre idoli se explică prin faptul că între pag. 412—428 se află un cap. intitulat: *Istorie dinafară şi basne ellineşti, spre mustrarea păgînătăţii lor: Ce se află în zilele lui Avraam, Isaac şi Iacov, şi mai încoace*, în care se rezumă, naiv şi cu intenţie critică, cap. de teogonie din mitologia greacească.

https://biblioteca-digitala.ro

cînd pomeneşte obiceiul spune: « *Aceasta acum şi la unii din creştini vedem făcîndusă, adecă: a doa zi după Paşti numindusă Trasul în vale, dintru care tras în vale: prin îndemnarea diavolului să fac multe sfăzi, gîlcevi şi bătăi*», adăugînd amănunte a căror menţionare nu putea izvorî decît din cunoaşterea practicii, deci pornind de la o realitate contemporană. Şi din moment ce S. Fl. Marian constată după 150 de ani că practica udării cu apă în lunea Paştilor este generală şi frecventă în Moldova de nord, putem, fără a greşi prea mult, să vedem în aceste cîteva menţiuni moldoveneşti, deşi destul de confuze şi puţin expresive, cea mai veche atestare a obiceiului. Dar S. Fl. Marian nu cunoştea că obiceiul se practica şi în Transilvania, deşi după informaţiile pe care le deţinem, obiceiul se practică încă şi azi, atît de romîni cît şi de unguri[63]. Trebuie însă să menţionăm că în unele locuri (regiunea Aradului şi Oradei, de pildă), obiceiul de a uda fetele cu apă s-a mutat de la Paşti la Sf. Gheorghe[64]. La Paşte a rămas numai datina de a le stropi cu apă de colonie. La o schimbare asemănătoare pare să facă aluzie şi M. Eminescu în art. « *Sf. Gheorghe în oraş şi la ţară*». « *Icoane zugrăvite cu degetul*», publicat în *Curierul de Iaşi*, nr. 94 din 14 sept. 1873 (după *M. Eminescu, Scrieri politice şi literare*, ed. Ion Scurtu, Bucureşti, 1905, pag. 317). Relatarea lui Sava Brancovici poate servi aşadar drept bază istorică pentru cercetarea acestui obicei în Transilvania şi completează, în chip semnificativ, aria de răspîndire a obiceiului în secolele trecute.

Din toate cele de mai sus, se poate vedea că documentul de care ne-am ocupat merită toată atenţia cercetătorilor. Prin cantitatea informaţiilor folclorice şi etnografice pe care le cuprinde, el poate fi trecut printre izvoarele de prim ordin ale istoriei folclorului nostru. Dacă notele fugare şi întîmplătoare ale unui Paul de Alep, ale unui Bandinus sau ale altor călători mai mult sau mai puţin grăbiţi, au intrat de mult printre izvoarele de seamă ale folcloristicii noastre, cu atît mai mult este de preţuit acest document intern, care prin proveniența sa certă ca şi prin obiectivele sale sociale şi culturale, ne prezintă fapte numeroase şi sigure, deschizînd perspective noi asupra unui domeniu puţin cercetat de folcloristica noastră şi anume, poziţia cercurilor oficiale, ecleziastice în primul rînd, faţă de datinile şi credinţele maselor largi ale poporului romînesc. Nu putem rămîne indiferenţi la faptul că însăşi existenţa documentului este determinată de această atitudine. Cu această condamnare sîntem departe încă de vremea cînd un Şincai[65], un Petru Maior[66] sau un Vasilie Popp[67] combat anume practici superstiţioase ale poporului în numele progresului şi culturii, însă nu e mai puţin adevărat că ea aruncă o lumină specială asupra epocii şi asupra evoluţiei istorice a folclorului nostru. Dar documentul de faţă, deşi nu relatează întotdeauna fapte în primă menţiune istorică, prin calitatea informaţiilor sale, poate servi drept bază istorică pentru studiul diverselor datine şi credinţe pe care le menţionează. Pentru precizia faptelor menţionate precum şi pentru felul în care se face această menţiune, documentul îndreptăţeşte încrederea cea mai desăvîrşită. Aşezat la locul cuvenit, în seria celorlalte izvoare istorice ale folclorului nostru, acest document completează, în mod fericit, imaginea culturală a secolului al XVII-lea.

ADRIAN FOCHI

---

[63] Despre practicarea obiceiului în Transilvania, vezi A. Viciu, *Obiceiuri de Paşti*, cap. *Udatul cu apă a doua zi de Paşti* în *Comoara Satelor*, Cluj, 2 (1924), pag. 70—71.

[64] Cf. art. *Datini de Sângeorz* de A. Viciu, publicat în *Comoara Satelor*, Cluj, 4 (1926), pag. 53.

[65] *Învăţătură firească spre surparea superstiţiilor norodului*, manuscris descoperit şi publicat de D. Prodan în *Studii şi Cercetări Ştiinţifice*, Cluj, 1 (1950), fasc. 2, pag. 143—157, deşi nu este o lucrare originală (e traducerea fizicii lui Hellmuth), mărturiseşte preocuparea lui G. Şincai de a combate practicile superstiţioase ale poporului.

[66] Vezi mai sus nota 19.

[67] *Dissertatio inauguralis historico-medica de funeribus plebejis Daco-Romanorum sive hodiernorum valahorum*, Viena, 1817, în care autorul combate anume practici populare funerare din punct de vedere medical.

https://biblioteca-digitala.ro

РУМЫНСКИЙ ФОЛЬКЛОР В ТРАНСИЛЬВАНИИ XVII ВЕКА

Исходя из убеждения, что для научного изучения фольклора необходимо, прежде всего, установить исторические основы различных фольклорных явлений, автор представляет румынский документ из Трансильвании XVII в. Этот документ был предметом многочисленных исследований, но, главным образом, со стороны историков. Фольклорный же его аспект не получил еще должного освещения. Была сделана только одна попытка в этом направлении, которая, однако, не очень далеко вышла за стадию намерений. Поэтому необходимо вернуться к этому вопросу.

Документ важен как по своему культурному значению, так и с точки зрения содержания. Он был делом рук трансильванского духовного лица того времени (митрополита Савы Бранковича) и, помимо распространения протестантских теологических принципов среди православного румынского населения, преследовал также цель борьбы с обрядами и суевериями румынских крестьян. В Трансильвании эта эпоха характеризуется интенсивной прозелитской деятельностью руководящих протестантских кругов среди всех народов другого вероисповедания, населявших княжество и, особенно среди румын, составлявших самую компактную и самую однородную, с точки зрения вероисповедания, массу населения.

Что касается фольклорного содержания документа, то достаточно показать, что из его 18 (19) пунктов не менее 9 относятся к фольклорным явлениям, освещая 16 обычаев, поверий и обрядов, практиковавшихся народом. Отсюда автор делает вывод, что одной из главных причин выпуска этого документа является именно его фольклорный аспект.

Поскольку речь идет о церковных запретах, ставящих специальные проблемы любому исследователю, автор делает при анализе этого документа тщательную выборку фактов, обходя те пункты, которые являются не чем иным, как стереотипным повторением таких же запретов в период «отцов церкви», и останавливаясь на явлениях безусловно современных выпуску документа. Так, автор особенно настаивает на второй части документа.

В этой части перечислен ряд народных погребальных обрядов, которые дают конкретную картину крестьянских похорон в XVII веке. Среди этих обрядов упоминается и обычай символического сжигания животных, которые дарятся на помин души (лоб животного опаляется свечой). Этот обычай ныне больше не практикуется и упоминание о нем встречается только в данном случае. В этой же части документа дается описание обычая зажигания костров в страстной четверг с тем, чтобы души покойников, которым в этот день разрешено вернуться к себе домой, имели где погреться. Одновременно упоминаются и остальные обрядовые действа, связанные с этим поверием: вокруг костра ставят пищу и питье для умерших родственников.

Далее документ впервые упоминает об обычае молодецких ватаг в Трансильвании, названном «бричелатул», социально-этическая функция которого заключается в свершении народного суда. Парни выбирают старосту, который вместе с импровизированной группой судей наказывает все нарушения морали молодого поколения этой деревни. В заключение документ останавливается на пасхальном обычае, заключающемся в том, что парни обливают девушек водой. Этот обычай вызывает ассоциацию с циклами обрядов, связанных с плодородием. Об этом обычае упоминается и в первой части документа. (Менее показательные факты не включены в данное краткое изложение).

https://biblioteca-digitala.ro

Знакомя читателя с этим документом, автор не довольствуется пересказом содержания различных пунктов, а все время старается освещать фольклорную атмосферу эпохи, сопоставляя описываемые факты с подобными явлениями в других населенных румынами странах — Молдове и Мунтении.

Путем сопоставления внешних информаций (патриарх Макарие, Пауль де Алеп, Бандинус) как и внутренних (митрополит Яков Молдавский, князь Димитрий Кантемир) со сведениями данного документа, автору удается установить место, причитающееся этому документу среди источников румынской фольклористики. По мнению автора, этот документ способствует составлению более полного представления о состоянии культуры в XVII веке.

ROUMANIAN TRANSYLVANIAN FOLKLORE IN THE 17th CENTURY

Conscious that no scientific study on folklore is complete without a survey of the historical basis of the various folkloristic phenomena, the author presents a Roumanian Transylvanian document, dating back to the 17th century. Though this document has formed the object of repeated researches carried out principally by historians, its folkloristic aspect has so far not been awarded its full significance. The single attempt made in this direction has not been more than a timid incursion, thus justifying the resumption of these investigations.

The document is important both for its cultural significance and its contents. It was published by the Transylvanian ecclesiastic authorities of the epoch (Metropolitan Sava Brancovici) with the purpose of imposing Calvinistic theological principles upon the Roumanian Orthodox masses, combatting at the same time certain ritual and superstitious practices of the Roumanian peasants. The epoch was characterised by an intense proselytism of the leading Calvinistic circles in Transylvania, among all the peoples of different confessions living in the Transylvanian Principality, and especially among the Roumanians who represented the largest population and a homogeneous mass united by their creed.

As regards the folkloristic contents of the document it is sufficient to indicate that no less than 9 items of the 18 (19) refer to 16 customs, beliefs and ritual practices commonly applied by the Roumanian people. The fact that a large number of items refer to events of folkloristic importance leads the author to the conclusion that one of the chief reasons for the publication of the document is precisely its folkloristic implications.

As the act refers to ecclesiastic interdictions, which raise special problems for any researcher, the author, in his rigorous analysis of the document, selects the facts, eliminates the points which repeat the stereotypic clauses providing interdictions peculiar to the patristic period confining himself to the phenomena proved to be contemporary with the authors of the document. The study insists therefore, particularly upon the second half of the document.

In this second part, a large number of funeral folk rituals are listed, which, set together, represent a faithful reproduction of a rural burial of the 17th century. Among these rituals, the custom of branding with a candle the forehead of the animals distributed as alms to secure the rest of the dead man's soul is mentioned. This is the only record ever made of the above custom that has meanwhile been long abandoned. Furthermore, the document describes the custom of lighting fires in the morning of Holy Thursday, so that the dead men's souls, allowed to return to their homes on that day, may warm themselves at the blaze. Other ritual acts related to this same belief are indicated: food and drink is laid out around the fire for the dead of the family.

https://biblioteca-digitala.ro

The document likewise mentions, for the first time, the custom applied by the Transylvanian young men's brotherhoods, called *bricelat*, whose social and ethic function is an act of popular justice. The young men of the village elect a leader, who, together with an improvised court, sanctions in a gay atmosphere every infringement of the rules of morality by the young people of the village. In conclusion, the document deals with another pascal custom, viz. the practice of the sprinkling with water of the girls by the young men, custom which recalls the ritual cycles of fertility. It is for the first time that this latter practice appears in a document.

(The less illustrative examples have not been included in this summary).

The author does not confine himself to presenting this highly important and interesting document, but endeavours to establish the folkloristic atmosphere of the epoch, comparing it to the similar facts occuring in Moldavia and Wallachia, the other countries inhabited by Roumanians.

Corroborating the information from external sources (Patriarch Macarie, Paul de Alep, Bandinus) and internal sources (Metropolitan Jacov of Moldavia, Prince Dimitrie Cantemir) with the information contained in this document, the author establishes the value of this document among the sources of Roumanian folklore. The conclusion drawn from this work is that this document, set in its appropiate place among the other historical sources of folklorel completes the picture of the cultural life of Transylvania in the 17th century.

https://biblioteca-digitala.ro

ATITUDINEA LUI G. DIMA FAȚĂ DE MUZICA POPULARĂ

În voluminoasa și importanta lucrare « Istoria Musicei la Romîni » de Mih. Gr. Posluşnicu, al cărei caracter enciclopedic-documentar face din ea unica lucrare de consultat mai la îndemîna muzicologilor și tuturor celor ce se interesează de problemele trecutului nostru muzical, pe lîngă fapte de o necontestată valoare documentară sînt înserate și unele aprecieri personale — simple aserțiuni — comentate de autor într-un chip care reflectă fie o depășire a bunelor sale intenții, fie, în cel mai bun caz, o cunoaștere nejustă a trecutului muzical al Ardealului. De pildă, la pagina 359, printre altele, se poate citi: « Bătrînii romîni ai Brașovului, cît și puținii cîntăreți ai fostului cor[1], astăzi în viață, mai sînt încă martori oculari, cari cu cuvinte pline de entuziasm, descriu impresiunea delirantă produsă asupra auditoriului, de către primele armonizări corale ale tezaurului nostru melodic popular ». Din capul locului, pentru cel care urmărește problema documentării istorice, se pune întrebarea: se pot alătura oare documentelor scrise impresiuni ale unor « martori oculari » care au trăit fapte întîmplate cu 38 de ani în urmă, fără ca ele să fie luate în seamă cu rezerva cuvenită? Și apoi « primele armonizări corale ale tezaurului nostru melodic popular » să fi apărut atît de tîrziu, sub semnul unei atitudini refractare față de curentul folcloric ce se întinsese cu repeziciune peste țările Europei veacului XIX, ori în ipoteza ocolirii Ardealului de către acest curent? Ar fi cu putință asemenea fapte? Iată întrebări ce sugerează de la început carența informațiilor ori a lipsei de adîncime în perspectiva orientării și interpretării culturii muzicale din acel timp.

Sîntem departe de a ne gîndi să continuăm discuțiile în mod polemic pe această temă, cu atît mai mult cu cît memoria lui M. G. Posluşnicu ne impune amintirea și aprecierea cuvenită față de munca grea dar pasionată a istoriografului, care s-a ostenit o viață întreagă să adune material documentar, nu fără mari sacrificii și să ni-l pună la dispoziție. Noi sezisăm numai anumite lipsuri ori greșeli care trebuie îndreptate pentru restabilirea adevărului istoric.

Sezisînd aceste lipsuri ne-am luat sarcina de a studia problema ce o prezentăm în rîndurile acestui articol, cu credința că vom contribui într-o măsură mai largă la lămurirea ei. Cercetările noastre, întreprinse încă de acum 23 de ani și expuse în cercul restrîns al clasei de cor și dirijat de la Conservatorul de muzică și artă dramatică din București, în cadrul unor prelegeri inaugurate și conduse de regretatul profesor Ștefan Popescu, titularul catedrei, cu toate străduințele depuse, nu s-au bucurat în trecut de o mai largă publicitate, din cauza nepăsării generale pentru asemenea preocupări. Astăzi însă, cînd problemele culturii noastre au devenit adevărate probleme de Stat, se cuvine să cunoaștem cît mai temeinic împrejurările sociale, culturale și politice, care au determinat răspîndirea în mase a cîntecului popular din

[1] Este vorba de corul metropolitan din Iași, care a concertat la Brașov în anul 1890 sub bagheta lui G. Muzicescu.

https://biblioteca-digitala.ro

trecut şi au însufleţit preocupările unor înaintaşi de ai noştri, ce au contribuit prin activitatea lor la cîştigarea poziţiilor înaintate ale culturii muzicale de azi. Pentru lămurirea problemei, este nevoie să readucem pe plan istoric desfăşurarea pas cu pas a evenimentelor.

*

Revoluţia de la 1848 în Ardeal nu a dat rezultatele politice dorite, în schimb a adus o intensificare a vieţii culturale, care s-a manifestat prin înfiinţarea de şcoli, biblioteci, societăţi de lectură, etc. « Societatea pentru fond de teatru» înfiinţată în anul 1871 avea menirea să încurajeze începuturile unui teatru romînesc în Ardeal. Pe teren artistic muzical apar diferite înjghebări corale, al căror repertoriu sărac în piese romîneşti la început, se îmbogăţeşte treptat prin strădania unor muzicieni de seamă ca Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima şi Jacob Mureşanu.

În importantul său articol « Histoire de la musique roumaine en Transylvanie» [2], maestrul Tiberiu Brediceanu arată eforturile ce se depuneau în a doua jumătate a veacului trecut pentru crearea unui repertoriu muzical popular romînesc. Autorul aminteşte de lugojanul Ion Iancu (1845—1867) care culege şi armonizează pentru pian melodia populară de dans « Pe picior»; aminteşte apoi de Ştefan Perianu (tot din Lugoj) care publică în anul 1865 mai multe melodii de joc întitulate « Ardeleana» şi un potpuriu format din doine, dansuri şi cîntece populare; de Sofia Vlad-Rădulescu ce publică pe la 1880 o parte din jocul « Lugojana» şi « Cîntecul ciobanului», menţionînd şi diferiţi compozitori străini care se ocupă de muzica noastră populară. Aminteşte apoi de Ciprian Porumbescu a cărui operetă « Crai nou» s-a jucat în anii 1881—1882 şi de apariţia revistei « Musa romînă» a lui Iacob Mureşanu în anul 1888, revistă unică în felul ei, în care se publică şi melodii populare.

Cel care a dus o acţiune susţinută pe terenul muzicii populare romîneşti din Ardeal în această perioadă a fost compozitorul şi artistul Gheorghe Dima. De la începutul activităţii sale, cîntecul popular romînesc ocupă loc în programele concertelor date de el alături de piesele unui Haendel, Haydn, Schubert, Schumann, Mendelsohn, etc. O corespondenţă din Braşov a ziarului « Telegraful romîn» de la Sibiu, cu data de 19 ianuarie 1881 ni-l înfăţişează ca artist cîntăreţ întors dintr-un turneu din Moldova şi Muntenia, concertînd la Braşov. Iată ce se scrie între altele: « Nu mai puţine aplauze a secerat D-sa în aria romînească « Dorul» de Scheletti, care între componiştii romîni ocupă desigur rangul întîi; precum şi în piesa « Norul de vijelie» de Humpel (profesor la Conservatorul din Iaşi), un cîntec simplu, bine simţit şi profund, compus în stil adevărat romînesc, poporal, ce diferă esenţial de celelalte compoziţiuni romîneşti abundante de fraze goale».

Chemat apoi la conducerea « Reuniunii romîne de cîntări din Sibiu», în mai 1881, Gheorghe Dima se strădui să dezvolte gustul artistic al sibienilor prin cultivarea muzicii clasice, moderne, precum şi a muzicii romîneşti care nu trebuia să lipsească din programul nici unui concert. Aşa se explică faptul că primul concert al reuniunii de sub conducerea sa, ce a avut loc în 6/18 decembrie 1881, aduce trei cîntece populare: « Două inimi nu-mi dau pace», cor mixt în formă de horă cu acompaniament de pian, « Hei leliţă din cel sat» şi « Cucuruz cu frunza-n sus» pentru cor mixt, armonizate de Gheorghe Dima. După acesta, Dima aduce an de an la reuniune compoziţii originale şi prelucrări de cîntece populare, îmbogăţind repertoriul coral şi vocal romînesc cu piese care vor rămîne în literatura noastră muzicală. Astfel în anul 1882 el aduce: « Sărmană frunză» şi « Rămîi sănătoasă» — cor mixt, « Între piatra Detunata» — cor bărbătesc şi « Hora» (Iată hora se-nvîrteşte) — cor mixt cu acompaniament de pian. Între anii 1883—1889, Dima introduce în repertoriul reuniunii lucrările: « Copilă tinerică» — cor mixt; « Fîntînă cu

[2] « *Istoria muzicii romîneşti în Transilvania*», articol publicat în volumul « La Transylvanie», Bucureşti 1938, sub auspiciile Academiei romîne, 563—597.

https://biblioteca-digitala.ro

trei izvoare» — cor mixt; «Ziua bună» — voce și pian; «Codrul verde nu mai este» — voce și pian; «Ciobanul» — voce și pian; «Eu simt a ta suflare» — voce și pian; «Stelele» — voce și pian; «La un loc cumplit sălbatic» — voce și pian; «Hora ploaia» — cor mixt; «Mama lui Ștefan cel Mare» — cor mixt, soli și pian; «Știi tu mîndro» — voce și pian; «Mugur, mugurel» — voce și pian; «O, ce veste minunată» — cor bărbătesc și cor mixt; «Sînt soldat romîn» — cor bărbătesc; «Uite mamă colo-n sat» — cor bărbătesc; «La nunta din Cana» cor bărbătesc și cor mixt; «Cucule cu pană sură» — cor mixt cu solo; «Sus opincă» — cor bărbătesc, etc [3].

La aceste piese muzicale, ce reprezintă numai în parte prelucrările lui Dima din acest răstimp, dacă se adaugă și piesele muzicale populare repetate cu prilejul diferitelor concerte, compuse sau prelucrate de el și de alți autori, se poate deduce aportul substanțial și susținut pe care l-a adus Gheorghe Dima pe tărîmul muzicii populare în această perioadă de timp. Ziarul «Telegraful romîn» din 24 ianuarie (5 februarie) 1884, sub semnătura corespondentului său «Sylvio» ne relatează următoarele despre un concert al lui G. Dima la Caransebeș: «Cu deosebită plăcere am aflat aplecarea D-lui Dima către cîntecul poporal, din cîntecele poporale compuse de D-sa și din mărturisirile D-sale». Ziarele din acest timp ni-l arată apoi concertînd la Turda, la Abrud, la Brașov, la Mediaș, Alba-Iulia, Săliște, Făgăraș, Sighișoara, s.a.m.d.

În anul 1890, înainte de a întreprinde faimosul său turneu cu corul metropolitan din Iași, marele compozitor moldovean, Gavriil Muzicescu, se adresă și lui Gheorghe Dima la Sibiu spre a culege informații despre posibilitatea deplasării, găzduirii și a pregătirii programelor unor concerte potrivite cu gustul artistic al publicului ardelean. «Între scrisori vechi de-a soțului meu, — ne scrie Maria Dima, soția ilustrului muzician — am dat chiar de două scrisori de-a D-lui Muzicescu adresate soțului meu la Sibiu; ele erau scrise referitor la concertele din Ardeal și special la acel din Sibiu» [4].

Din Banat, Gavriil Muzicescu primise vești îmbucurătoare. Un cor din Romînia visurilor de libertate națională și de unire politică, nu putea să nu fie primit cu brațele deschise de populația din Ardeal. Răspunsul lui Dima, ca și al bănățenilor, desigur că a întărit convingerea lui Muzicescu în reușita morală a acestui turneu. În ziua de 12/24 iulie 1890 cînd Muzicescu și-a început seria concertelor sale în Ardeal cu orașul Brașov, primirea și succesul de care s-a bucurat corul metropolitan din Iași, îmbrăcat în tradiționalul costum național, au fost cu totul impresionante.

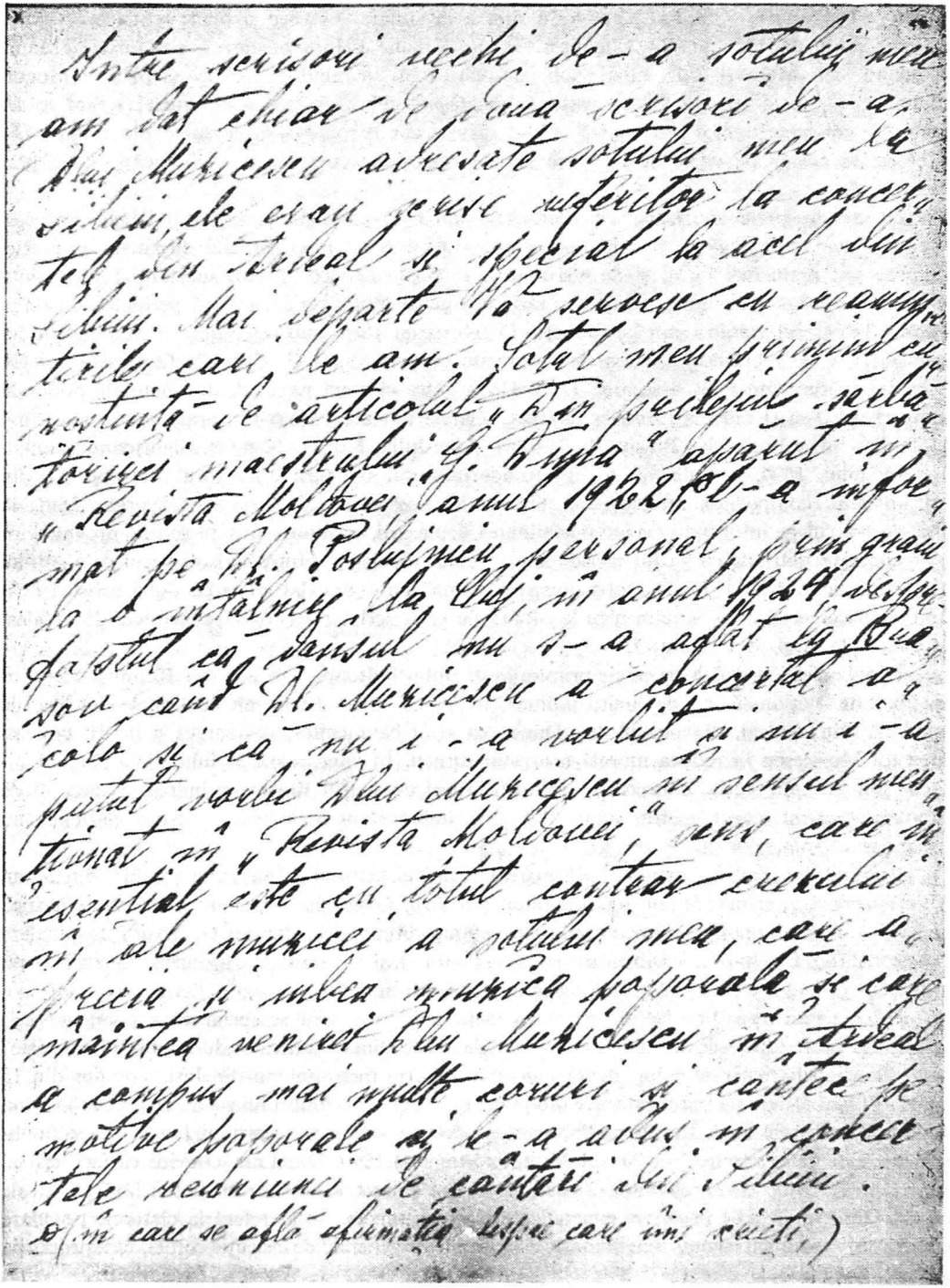
Primind în mod excepțional din partea redacției ziarului «Telegraful romîn» din Sibiu, să recenzeze concertul corului metropolitan din Iași, Gheorghe Dima nu putea vedea critica muzicală cu ochii unui gazetar obișnuit cu cuvinte ditirambice, dar nu cu destulă răspundere profesională: «Eu, față cu corul metropolitan din Iași — scrie el în acea recenzie — nu măsur cu măsura cu care de obicei măsură raportorii noștri».

Sarcina pe care o primise din partea redacției suszisului ziar se sprijinea pe competența și seriozitatea profesională de care dăduse dovadă Gheorghe Dima în atîtea rînduri. Obișnuit cu coruri mixte (femei și bărbați) de componență numeroasă, corul metropolitan din Iași, compus din 15 copii și 19 bărbați, nu l-a putut satisface din punct de vedere al echilibrului vocal, de aceea motivînd cu destulă precauție unele lipsuri pe lîngă atîtea părți pozitive ale concertului, în recenzia sa publicată în «Telegraful romîn» nr. 78 din 24 iulie (5 august) 1890, Dima era convins că face critică constructivă: «vreo cîteva cuvinte serioase, fie acelea chiar critisătoare, nu pot fi fără numai de folos». Observațiile sale negative, concretizate în cinci puncte, nu se referă la cîntecele populare pentru care are numai cuvinte măgulitoare, ci la probleme generale de execuție corală, ca: proporția

[3] Toate piesele muzicale citate sînt extrase din programele concertelor recenzate de ziarul «Telegraful romîn» din Sibiu în acest răstimp.

[4] Din scrisoarea Mariei Dima adresată autorului acestui articol în 24 martie 1932.

https://biblioteca-digitala.ro



Între scrisorile vechi de-a tatălui meu am găsit câteva de la scriitorul de-a. Dim. Munteanu adresate tatălui meu în care ele erau foarte superioare la concepte, dar foarte special la acel duh sănătos. Mai departe îl rezerv cu reamintirile care le am. Tatăl meu primind cu mulțumită de articolul în pelerinul român, foaie a marelui G. Coșbuc apărut în „Revista Moldovei" anul 1922, fel-a impresionat pe Dl. Dorlujman personal, pe care l-a întâlnit la Iași, în anul 1924 când, datorită că dansul nu s-a aflat la București cât Dl. Munteanu a concertat acolo și că nu i-a voiat nu i-a plăcut nouă Dlui Munteanu în sensul mulțumit în „Revista Moldovei", care în esențial este cu totul contrar exercițiului ale muzicei a tatălui meu, care a fiecare în mâna muzica populară și care mărirea veniei Dlui Munteanu în trecut a compus mai multe cântece și cântece populare și le-a dat în concertele sale de cântec în țară.
(Pe care se află afirmații despre care vom vorbi)

https://biblioteca-digitala.ro

vocilor, mişcarea, întrebuinţarea başilor pedalişti, acompanierea corului cu armoniu şi transcrierile pentru cor. Ţinînd seama însă de stările politice de pe atunci şi de succesele deosebite pe care le-a repurtat Muzicescu în toate părţile Ardealului pe unde a concertat, recenzia lui Dima a rămas un fapt izolat ce judeca această manifestare din punct de vedere pur profesional. Ea, precum este lesne de înţeles, a atras nemulţumirea lui Muzicescu şi printr-un răspuns categoric trimis de la Turnu-Severin ziarului « Telegraful romîn » din Sibiu, publicat în nr. 84 de joi 9/21 august 1890, caută să restabilească « cîteva neesactităţi », calificînd recenzia lui Dima astfel: « cu o mînă dă, iar cu ceialaltă ia». Printre altele scrie: «Dl. recenzent menţionează că vederile sale mi le-a comunicat cu graiu şi că a ţinut de datorinţă să le amintească şi în recensiune. Cred că logic şi ecuitabil era din partea D-sale ca în acest caz să fi amintit şi răspunsurile mele la care on. recensent n-a răspuns decît că rămîne în părerea sa, dar fără nici o argumentare». Dima a căutat să treacă sub tăcere acest incident neplăcut, dar fără voia lui, incidentul luă proporţii din ce în ce mai mari. Astfel trei ani mai tîrziu, cu prilejul recenzării unuia din cele două concerte anuale pe care obişnuia Dima să le dea cu corul Reuniunii de cîntări din Sibiu, citim în « Telegraful romîn» din 23 februarie — 7 martie 1893 următoarele: « ... şi dacă atacurile cari i s-au făcut în o parte a presei romîne de la noi şi din Romînia pentru direcţiunea care o urmăreşte în năzuinţele sale culturale, dacă acele atacuri nemeritate l-au putut supăra, afle-şi mîngîiere în recunoştinţa care şi din incidentul acestui splendid concert i se aduce din partea tuturor acelora, cari sciu apreţia şi arta şi misiunea culturală a reuniunei romîne de cîntări din Sibiu».

Între timp, precum ne relatează « Telegraful Romîn » din 12/24 martie 1894, Dima introdusese în concertele sale « Cinci cîntece poporale», întocmite pentru cor mixt de Gavriil Muzicescu: « Baba şi moşneagul », « Nevasta care iubeşte», « Congazu», « Stăncuţa» şi « Dor-dorule».

Într-o scrisoare deschisă publicată în « Telegraful romîn» din 19/31 martie 1894 şi adresată lui Gavriil Muzicescu, avocatul I. Broju din Lugoj scrie: « Moştenire bogată a acelor excursiuni ne-a rămas nouă cîntecele populare, voioase, dulci şi melodioase ce ni le-aţi adus de la Milcov »[5], etc ... la care Muzicescu răspunse tot în « Telegraful romîn» din 5/17 april 1894: « Cîntecele noastre populare au fost de toţi gustate şi primite cu entuziasm, afară poate de o atomică parte din acei ce se dăduse din punct de vedere egoist, clasicismului şi germanismului muzical şi care atom, în îngîmfarea sa, numia creiaţiunea poporului, cîntece mocăneşti »[6] ... etc. G. Dima, consecvent principiului de a nu polemiza, a preferat să lase faptele să vorbiască urmîndu-şi nestingherit acţiunea sa de culturalizare artistică-muzicală a maselor populare după un plan ce implică o altă concepţie decît aceea a lui Muzicescu, date fiind mediul şi condiţiile sociale deosebite în care lucra.

Patru zile după concertul Reuniunii din Sibiu dat sub conducerea lui G. Dima în sala Ateneului romîn din Bucureşti, ziarul « Evenimentul » din Iaşi cu data de 8 iunie 1895 sub semnătura istoricului A. D. Xenopol scrie: « ... dacă corul din Sibiu a cîntat arii romîneşti, aceasta se datoreşte faptului că corul din Iaşi făcînd excursiuni în Transilvania, a deşteptat la romînii de acolo gustul muzicei naţionale, care înainte de 1890 era cu totul neglijat acolo» [7]. Acest articol şi-a atras imediat replica în « Telegraful romîn» din 20 iunie (2 iulie) 1895 semnată de Matei Voileanu, secretarul Reuniunii din Sibiu. După ce publică o serie de programe din concertele date între anii 1881—1890, încheie: « Nu corul din Iaşi a fost iniţiatorul muzicei corale romîneşti la noi; am cîntat însă cu plăcere şi cîntecele armonizate de D-l Muzicescu, la care face provocare Dl. Broju». Această replică, prin documentele ei, părea a fi pus capăt discuţiei publice, dar şase ani mai tîrziu, în conferinţa sa « Cîntările bisericeşti şi muzica poporană » [8], Muzicescu o readuce scriind: « Eu ştiind că în Austro-Ungaria muzica se cultivă mult mai mult decît la noi şi tot de cea clasică, comunicam în scrisorile mele că vom cînta: Palestrina, Orlando Lasso, Stradella, Schubert, Mendelsohn, Verdi etc. şi vreunul

[5] A se vedea şi revista « Arta » — Iaşi nr. 7/1894 121.
[6] A se vedea şi revista « Arta » — Iaşi nr. 8/1894 137.
[7] Citat din « Telegraful romîn » de la 20 iunie 1895.

https://biblioteca-digitala.ro

sau două cîntece poporane. Dar cînd scriam de cîntece poporane, scriam cu litere mici, ca şi cum aş fi voit să zic: îmi e ruşine de îndrăzneala ce am să mă produc cu cîntece de prin crîşme, cum le-a numit răposatul Cobîlcescu, sau cu muzică *mocănească*, cum a numit-o Dl. Gheorghe Dima, fostul profesor de muzică la Sibiu, actualmente la Braşov». Aluzia maestrului de la Iaşi cu şapte ani înainte, precizează de astă dată persoana. Dima nu a scris un rînd în această privinţă, căci nu dădea importanţă unui incident interpretat cam subiectiv. El se mulţumi să desmintă doar cu faptele sale pe care timpul le va insera pe răbojul istoriei.

După douăzeci de ani, elevul şi admiratorul neuitatului maestru de la Iaşi, istoriograful Mihail Gr. Poslușnicu redeschide discuţia într-o împrejurare mai mult decît nepotrivită. Într-un articol intitulat «Cu prilejul sărbătoririi maestrului George Dima» publicat în «Revista Moldovei» nr. 3 şi 4 din anul 1922, Botoşani II, pag. 40—44, scrie următoarele: «Curentul artistic în Ardeal se baza pe clasicismul şi occidentalismul cu desăvîrşire opus simţului romînesc şi dacă ici-colo încercau să se dezvăluie din trunchiul naţiunei porniri conştiente, erau totuşi înăbuşite de însăşi învăţaţii romîni pătrunşi poate prea mult de acea cultură a clasicismului. Aceasta era realitatea cînd Gavriil Muzicescu apare cu tovarăşii săi în Braşov. Aici, anunţîndu-şi concertele de muzică corală poporană, este întîmpinat de maestrul George Dima, care încearcă a-i inspira neîncrederea în reuşita morală a întreprinderii sale, motivîndu-şi pesimismul că muzica populară romînească nu cadrează cu cultura înaintată a păturii nobile, care pe considerente sociale n-ar admite să asiste şi să asculte cîntecul mojicului». În continuare Mih. Gr. Poslușnicu scrie: «Desigur că acest surprinzător succes moral, acea sentimentală manifestare publică cu prilejul prezenţei maestrului Gavriil Muzicescu, a produs o fundamentală schimbare în credinţa şi convingerea de pînă atunci a muzicianului George Dima, căci nu multă vreme după acea memorabilă întrevedere a celor doi muzicieni de frunte apar în public serii continue de compoziţiuni corale, avînd ca fond originalele şi pline de spiritul simţirii romîneşti melodii poporane romîneşti, datorită strădaniei sărbătoritului de astăzi».

După cum vedem fantezia a început să-şi facă loc larg în interpretarea faptelor, ceea ce nu este de mirare dacă socotim că de la anul 1890,data întîlnirii celor doi muzicieni, pînă la anul 1922 cînd Poslușnicu scrie cele de mai sus, s-au scurs un număr de 32 de ani, timp în care cea mai fidelă memorie a unui martor ocular poate lăsa de dorit, necum memoria celui care povesteşte faptele din auzite. «Soţul meu — ne scrie Maria Dima — primind cunoştinţă de articolul «Din prilejul sărbătorirei maestrului G. Dima», apărut în «Revista Moldovei, anul 1922,», l-a informat pe Dl. Poslușnicu personal, prin graiu la o întîlnire la Cluj, în anul 1924, despre faptul că dînsul nu s-a aflat la Braşov cînd Dl. Muzicescu a concertat acolo şi că nu i-a vorbit şi nu i-a putut vorbi Dlui Muzicescu în sensul menţionat în «Revista Moldovei», sens, care în esenţial este cu totul contrar crezului în ale muzicei a soţului meu, care aprecia şi iubia muzica poporală şi care înaintea venirei Dlui Muzicescu în Ardeal a compus mai multe coruri şi cîntece pe motive poporale şi le-a adus în concertele reuniunei de cîntări din Sibiu» [9]. Dar istoriograful Poslușnicu a rămas totuşi la părerea sa, căci în «Revista profesorilor de muzică» nr. 2 din acelaşi an 1924, Botoşani anul I la pagina 2—18 publică articolul: «Din trecutul muzical al romînilor: Gavriil Muzicescu», în care reproduce cuvînt cu cuvînt cele susţinute în «Revista Moldovei»: Acest lucru l-a supărat pe Dima şi în fine, contrar firii lui, a hotărît să scrie după ce sănătatea îi va permite, dar boala mortală nu i-a mai dat răgaz să-şi aducă la îndeplinire hotărîrea luată.

Introducînd pasajul de mai sus şi în lucrarea sa importantă «Istoria muzicei la Romîni», publicată în anul 1928, pag. 358—359, Poslușnicu primeşte o foarte fină replică din partea unui admirator al muzicii noastre, profesor Dr. V.L. Bologa de la Cluj, într-un articol documentat, publicat în revista «Ţara Bîrsei» I nr. 1 din anul 1929, pag. 53 sub titlul: «Muzicescu, Dima şi muzica populară», din care citäm următoarele: «Faptul că această afirmaţie se găseşte într-o

[8] A se vedea revista «Arhiva» — Iaşi nr. 7/1901, 304—317.
[9] Din scrisoarea Mariei Dima către autorul articolului de faţă. (24 martie 1932).

https://biblioteca-digitala.ro

lucrare mare istorică, care va rămîne una din operele fundamentale ale istoriografiei muzicale romînești, ni se pare că trage mai greu în cumpănă. Pe calea aceasta o eroare istorică se poate perpetua». Comentînd turneul lui Muzicescu din anul 1890 autorul articolului scrie: «Entuziasmul și bucuria ardelenilor l-au impresionat adînc pe Muzicescu. Necunoscînd, poate, îndeajuns curentele artistice din Ardeal, Muzicescu a atribuit sentimentele arătate de ardeleni faptului că, după credința sa, concertele sale le-au adus pentru prima dată muzica romînească» (p. 54). Despre cultivarea folclorului în Ardeal înainte de 1890 V.L. Bologa scrie printre altele: «La 1888 apare la Blaj revista muzicală «Musa Romînă» redactată de Iacob Mureșanu. Gazeta Transilvaniei salută cu bucurie noua revistă și laudă cu deosebire locul de cinste ce i se dă muzicii naționale. Iau la întîmplare un număr din această revistă: nr. 11—1888 și găsesc acolo «Trecui valea», melodie din Banat, culeasă de G.V.» (p. 57). Despre expresia «muzică mocănească» scrie: «Înainte de toate trebue să fixăm că în tot cazul, afară de pasajul neclar despre «muzica mocănească» citat de noi mai sus, nu găsim nimic ce ar putea dovedi că Dima ar fi fost contra unui program romînesc. Se poate însă ca Dl. Poslușnicu să fi auzit aceste lucruri de la Gavriil Muzicescu mult mai tîrziu. Nu ne putem explica lucrul acesta altfel decît prin un lapsus memorial al lui Muzicescu». Iar mai departe: «Muzicescu va fi întîlnit la Brașov pe un alt Dima, pe fratele mai mare al maestrului, prof. Pantelimon Dima. Acesta era și el foarte muzical și membru al Reuniunii de muzică din Brașov, al cărui cor adesea l-a și dirijat. În orice caz știu din gura maestrului Dima, că el niciodată nu s-a gîndit să-l sfătuiască pe Muzicescu să nu dea muzică populară publicului ardelean». În încheiere, autorul articolului scrie: «Muzicescu rămîne un mare artist și un mare realizator; memoria sa nu va fi micșorată întru nimic prin constatarea că nu el a fost acela care l-a îndrumat pe Dima pe căi noi. Dl. prof. Poslușnicu este un istoriograf conștiincios și obiectiv. Nu ne îndoim că în ediția II-a a «Istoriei muzicei la Romîni», pe care o dorim cît mai curînd, va rectifica acele afirmațiuni, cari pun într-o lumină nu de tot reală lumea muzicală romînească din Ardealul deceniului 1880—1890 și pe Gheorghe Dima». (pag. 60). După apariția acestui articol, Poslușnicu, în revista sa «Armonia» nr. 7 și 8 — 1929, încearcă să justifice teza controversată în felul următor: «De fapt, pesimismul lui Dima nu se putea refera la pătura nobilă romînă, care pentru nobilimea stăpînitoare, sași și unguri, era neexistentă și ignorată. Și atunci, evident Dima, în dorința de a servi o cauză națională, a propus modificarea programului și urcarea taxelor de intrare. Muzicescu n-a acceptat propunerea și cu tot succesul moral, cu toate ovațiile unei mulțimi romînești entuziaste, atrasă de prețuri potrivite cu punga lor sleită, cîntăreții, lipsiți de ospitalitatea ce li s-ar fi cuvenit, au înțeles misiunea lor și s-au mulțumit ca imediat după concert, în drumul spre gară, să-și astîmpere foamea cu un dărab de pîine și o frîntură de cîrnați, urmîndu-și liniștiți și veseli calea de apostoli ai unui ideal visat de veacuri [10]».

Răsfoind «Gazeta Transilvaniei» din acel timp, subsemnatul, printre altele, am descoperit o scrisoare a lui Muzicescu adresată redacției acestui ziar și publicată în nr. 164 din 22 iulie (3 august) 1890, pe care o reproducem mai jos:

«Sibiu, 18/30 Iulie 1890»

«*Domnule Redactor*»,

Subsemnatul recunoscător onoraților cetățeni din Brașov, ziarelor : «*Gazeta Transilvaniei*» «*Kronstädter Zeitung*», «*Brasso*», *Onor. epitropii a bisericii Sf. Nicolae din Brașov, precum și on. cetățeni din comuna Zernești, pentru bunăvoința și frățeasca dragoste cu care a fost primit corul metropolitan din Iași, pe care-l conduc, viu prin aceasta a vă ruga să binevoiți a le comunica prin Onor. Dv. foaie* «*Gazeta Transilvaniei*», *recunoștința noastră și că noi ducem cele mai plăcute suveniri despre trecerea noastră prin orașul Brașov și com. Zernești. In special cu recunoștință mulțămesc onor. familii : Dl. avocat Lengeru, onor. părinte Voina, D-nei Mihălțeanu, Dl. Căpățînă, D. Navrea, G. Navrea, N. Fara, P. Bobancu, St. Olteanu, G. Ucenescu,*

[10] Citatul in extenso se găsește și în lucrarea lui Iosif Velceanu: «*Doi înfăptuitori : Muzicescu și Vidu*» — Timișoara 1931, la finele articolului: «Solia lui Muzicescu în Ardeal și Banat».

https://biblioteca-digitala.ro

G. Prişcu, I. Butnaru, Birea şi Zănescu, pentru binevoitorul şi prea graţiosul concurs ce mi l-a dat, luînd în cuartir personalul corului.

ss. «*G. Muzicescu*»
«*şef al corului metropolitan din Iaşi*»

Aşadar membrii corului lui Muzicescu n-au fost «lipsiţi de ospitalitatea ce li s-ar fi cuvenit» nici la Braşov unde au dat două concerte (în 12/24 şi 14/26 Iulie 1890) şi nici la Sibiu unde au stat trei zile în care timp au dat alte două concerte. Autorul acestor rînduri a comunicat profesorului Poslușnicu la Botoşani în anul 1933 scrisoarea lui Muzicescu mai sus citată, spre a pune în lumină reală cele comentate de D-sa în legătură cu această problemă, rămasă deschisă pînă azi. Articolul substanţial al doctorului V. L. Bologa fiind publicat într-o revistă ce se adresa unui cerc foarte restrîns de oameni de cultură, neavînd un caracter de specialitate muzicală şi pe deasupra revista de-abia îşi făcea apariţia cu primul ei număr, a rămas necunoscut unei însemnate părţi dintre muzicienii şi muzicologii noştri cari au comentat ulterior faptele citate în spiritul lucrării lui Poslușnicu.

Atitudinea compozitorului G. Dima faţă de muzica populară va fi mai bine pusă în lumină, dacă pe lîngă cele arătate mai sus, vom arunca o privire cît de scurtă asupra concepţiei care l-a însufleţit în activitatea de popularizare a muzicii şi în activitatea lui creatoare, rămînînd ca la sfîrşit să expunem concluziile ce se impun şi asupra celor relatate pînă aici.

Se poate spune că activitatea lui G. Dima de popularizare a muzicii începe imediat după întoarcerea lui de la studii, în anul 1880, cînd concertează cu frumoasa lui voce de bas atît în Ardeal, cît şi la Iaşi şi Bucureşti.

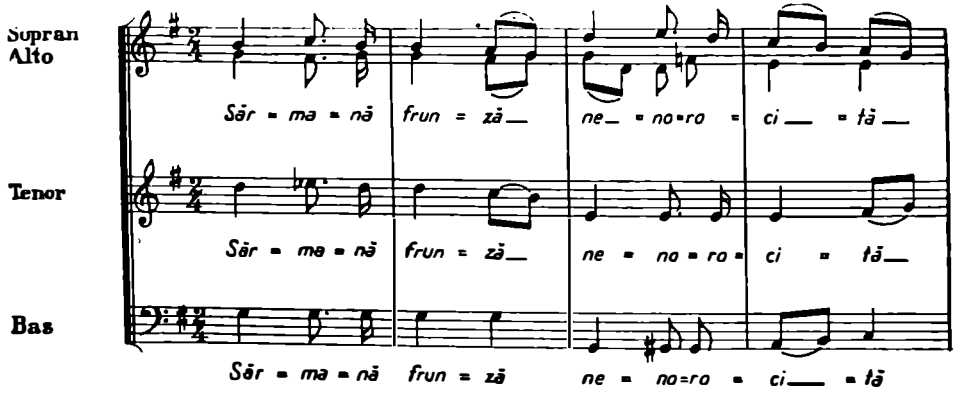
Ca dirijor al corului Reuniunii de cîntări din Sibiu, pe lîngă aprecieri asupra activităţii lui, putem citi în ziarele timpului şi unele critici. De pildă «Telegraful romîn» din 21 martie (2 april) 1885 publică un articol — răspuns unor imputări aduse lui Dima în mai multe rînduri de diferite ziare romîneşti că nu cultivă «muzica naţională», scriind printre altele: «Reuniunea romînă de cîntări din Sibiu cultivă muzica nu spre a produce efecte momentane, care în cele mai multe cazuri degenerează în frivolităţi muzicale, cum sînt bunăoară operetele localizate şi reprezentate cu mult alaiu de către corurile din Banat şi aiurea, ci spre a perfecţiona gustul publicului prin reproducerea opurilor de valoare atît din muzica noastră naţională, fie ea lumească, ori bisericească, cît mai ales prin interpretarea opurilor de autori străini, recunoscuţi de autorităţi în cele muzicale» iar ceva mai departe: «Sub conducerea D-lui Dima, Reuniunea noastră a făcut fericite combinaţiuni în executarea opurilor muzicale. Muzica de autori clasici se potrivia de minune lîngă modestele încercări ale autorilor noştri».

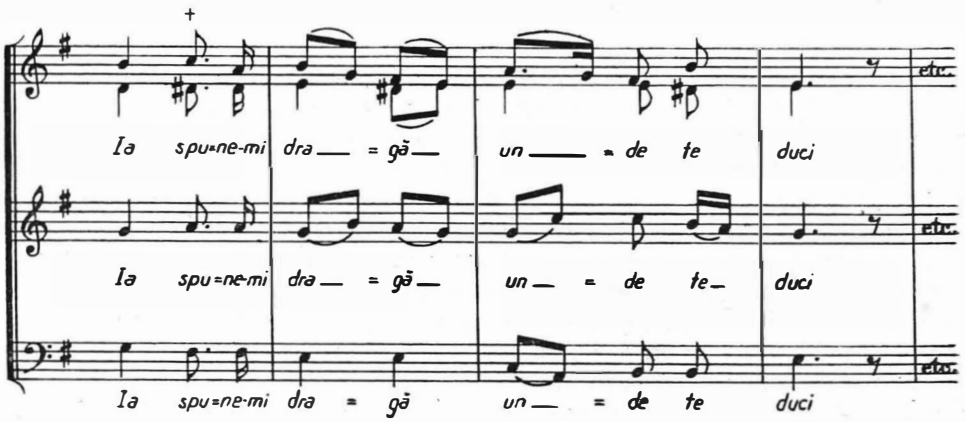
Din acest articol reiese destul de limpede setea de cultură autohtonă a Ardealului dinaintea anului 1890 şi poziţia lui Gheorghe Dima faţă de cultivarea muzicii romîneşti. Executarea operelor de valoare pentru «a perfecţiona gustul publicului», este sarcina unui artist care tinde la ridicarea nivelului cultural-artistic-muzical al poporului, date fiind condiţiile de dezvoltare ale artei muzicale într-un mediu în care cultura oficială precumpănea, căutînd să înăbuşe cultura romînească ce se afla pe atunci încă la primele ei începuturi. De altfel o reuniune de cîntări avînd ca scop numai cultivarea muzicii romîneşti n-ar fi avut sorţi de izbîndă pe atunci din cauze politice.Următorul pasaj din ziarul «Kronstädter Zeitung» nr. 131 din 8 iunie 1895 este convingător în această privinţă: «După cele ce s-au întîmplat la primirea în Bucureşti a reuniunii de muzică din Sibiu, ai fi putut să te aştepţi, ca şi concertul din Braşov să fie mai mult o demonstraţie politică, decît o întreprindere artistică. Cu toate acestea reuniunea a dovedit pe deplin prin prestaţiunile sale de eri, că n-a călătorit în lume sub un stindard fals, că n-a făcut nici un abuz cu arta». Prudenţa lui Gheorghe Dima în sensul de a pune accent pe valoarea artistică a pieselor muzicale romîneşti şi străine şi pe o execuţie ireproşabilă, i-a asigurat o activitate neîntreruptă de popularizare a muzicii romîneşti într-un stat cu conducere autocrată străină, cum era Ardealul pe atunci. Referindu-se la concertul din Braşov, ziarul «Gazeta Transilvaniei» cu data de mai sus (8 iunie 1895) scrie: «Distinsul şi talentatul măestru fu de repeţite ori rechemat, publicul nu voia să se depărteze din sală; aşa încît a trebuit să repete

https://biblioteca-digitala.ro

și să mai adauge încă și alte cîntece. De remarcat la acest unic cor este excelenta disciplină, care poate nu o găsești mai perfectă la nici un cor din toată monarchia»; iar «Romînia muzicală»[11] sub semnătura lui C. M. Cordoneanu făcea următoarea apreciere măgulitoare: «corul reuniunii din Sibiu poate rivaliza cu cele mai bune coruri similare din Occident». În fața acestor rezultate ziarul «Kronstädter Zeitung» avea dreptate să scrie că Dima cu reuniunea sa «n-a călătorit în lume sub un stindard fals». Consecvența principiului de cultivare a muzicii romînești alături de muzica clasică o remarcăm și în activitatea lui G. Dima de la Brașov. La preluarea conducerii Reuniunii de cîntări, prin trecerea definitivă a lui G. Dima de la Sibiu la Brașov, «Gazeta Transilvaniei» nr. 235 din 10/23 oct. 1899 scrie: «Prima probă a Reuniunii noastre de cîntări în noul an societar, s-a inaugurat eri (Vineri seara) cu o manifestație pentru vechiul dirigent Dl. Pandelie Dima și noul dirigent D-l Ghiță Dima care cu seara de eri a început conducerea corului nostru», iar ceva mai departe: «Drept scop al Reuniunii defige cultivarea muzicii clasice, moderne și romînești, spre ridicarea nivelului Reuniunii și prin aceasta a prestigiului întregii societăți romînești». De la această concepție artistică nu l-a putut abate nimeni și nimic în tot decursul îndelungatei sale activități muzicale.

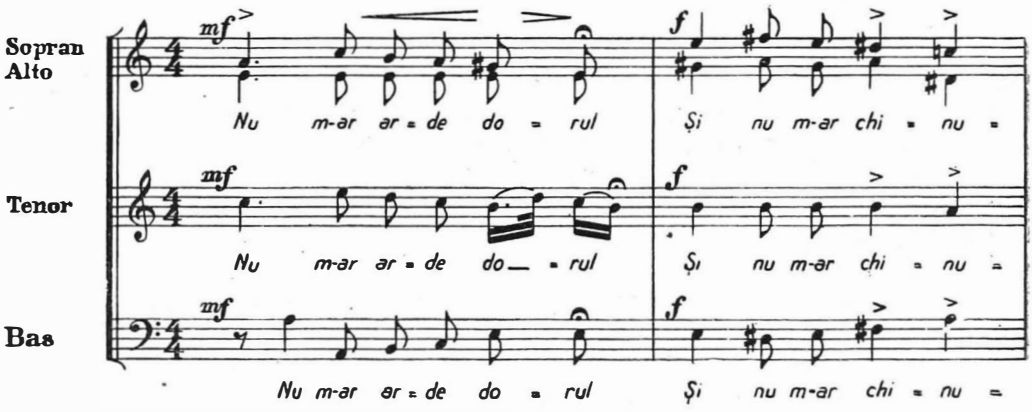
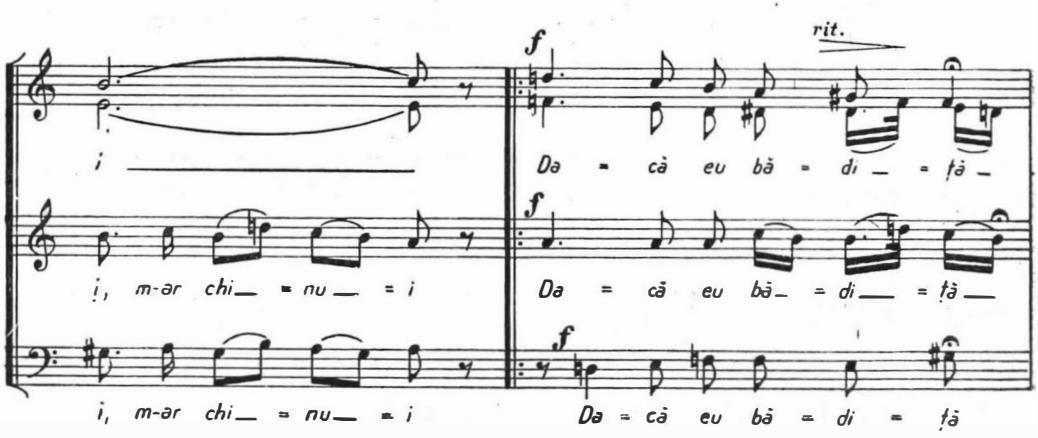
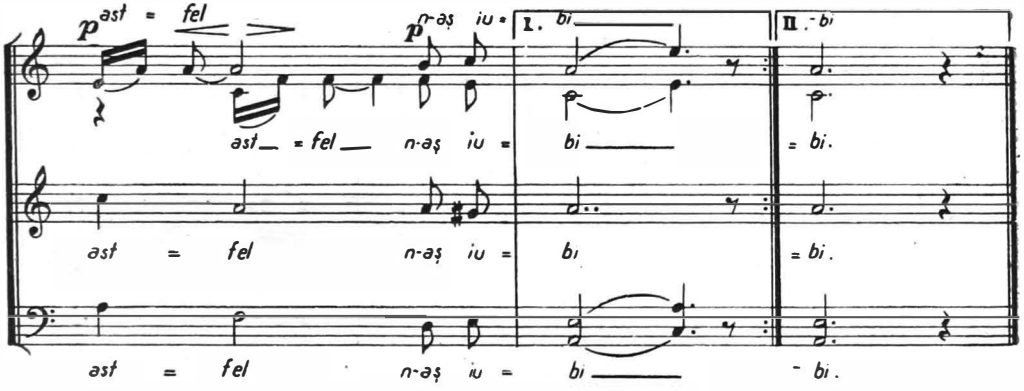
În activitatea creatoare a lui Gheorghe Dima se observă de asemenea o mare unitate. Ca om de vocație, el împlinește necesitățile imperioase ale muzicii romînești de atunci, dedicîndu-se compozițiilor vocale și corale, la îndemîna maselor largi, amatoare. Cînd în anul 1885 fu chemat să conducă și reuniunea germană «Hermannstädter Männergesangverein», care pe lîngă cor, dispunea și de o orchestră simfonică, Dima scrie și execută piesa sa pentru orchestră «Pe un album». Vocația sa de artist muzician se adapta cu ușurință mediului în care lucra, utilizînd mijloace și forme adecvate scopului înalt artistic spre care năzuia.

Inspirîndu-se din poezia patriotică a lui Bolintineanu, din cea folclorică a lui Alecsandri, ori din cîntecele vechi pe care le răspîndise Anton Pann sau din poezia lui Eminescu — toate acestea avînd o circulație tot atît de intensă în Ardeal ca și în Romînia de atunci — G. Dima abordă în creația sa subiecte ca «Mama lui Ștefan cel Mare», executată pentru prima dată în anul 1884, o admirabilă prelucrare tematică pentru cor, soli și pian, — mai tîrziu apoi orchestrată — după cîntecul care circula pe atunci în popor; ca «Groza» scrisă după anul 1900, o altă valoroasă prelucrare pe o temă originală; ori·ca anumite cîntece intitulate de el: «cîntec vechiu romînesc», cum este de pildă «Sărmană frunză», «Rămîi sănătoasă» și altele. Întreaga creație muzicală a lui G. Dima este străbătută de concepția care l-a însuflețit de la începutul activității sale artistice de a ridica muzica romînească la un înalt nivel artistic, folosind mijloacele muzicale înaintate ale timpului. De pildă accentele tonice ori cele patetice sînt reliefate de o armonie disonantă foarte variată, utilizînd dezlegări de acorduri cu o abilitate care pe la 1882, de pildă, cînd a scris «Sărmană frunză» apăreau deosebit de îndrăznețe în muzica romînească.

[11] Citat din «Telegraful romîn», nr. 6/18 iunie 1895.

https://biblioteca-digitala.ro

NU M-AR ARDE DORUL

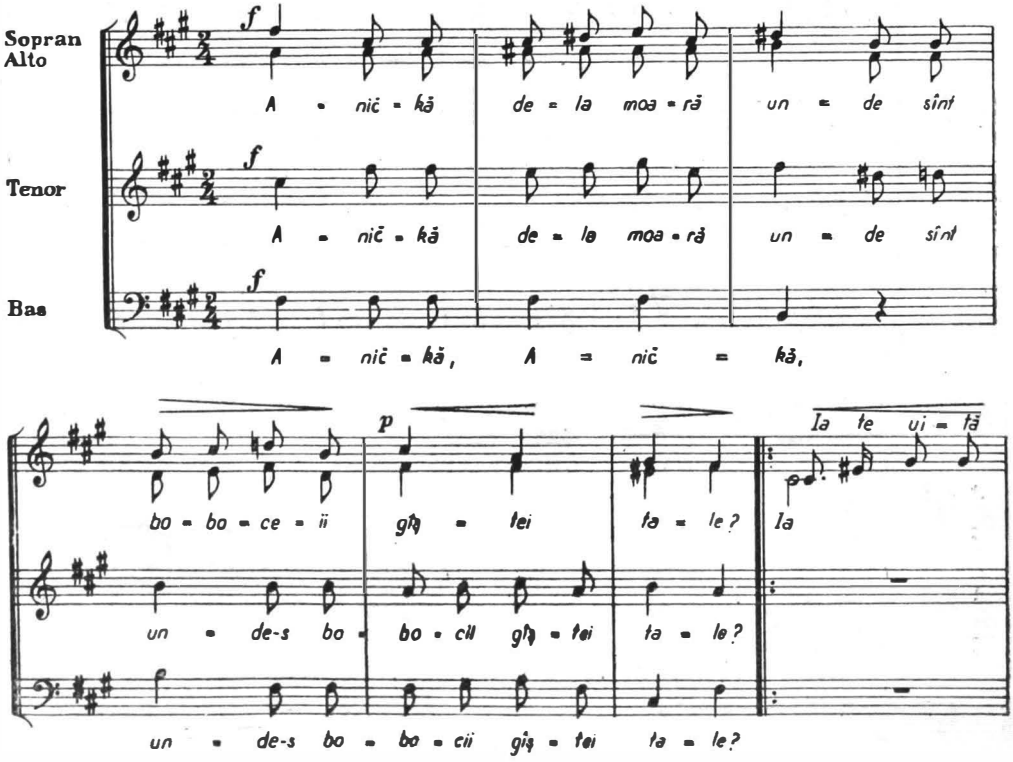
(Cîntec popular slovăcesc)

G. DIMA

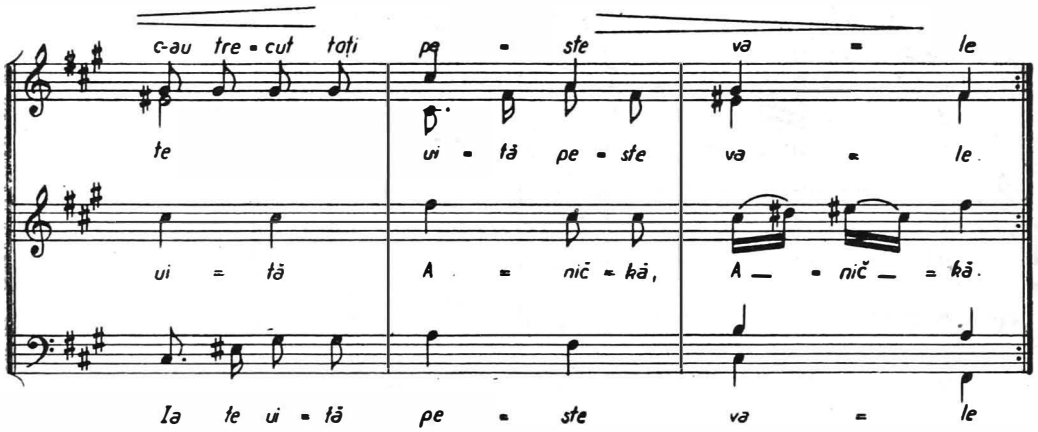
Andante doloroso

https://biblioteca-digitala.ro

Armonia variată, de stil dialogat, imitativ, polifonic, în care fiecare voce este condusă după maniera de a-şi afirma propria sa individualitate, este o caracteristică a stilului lui G. Dima, ce se observă atît în lucrările sale originale cît şi în armonizări şi prelucrări de cîntece populare. Cele două cîntece populare « slovăceşti » — cum le numia el — cîntate pentru prima dată în

ANIČKĂ DELA MOARĂ

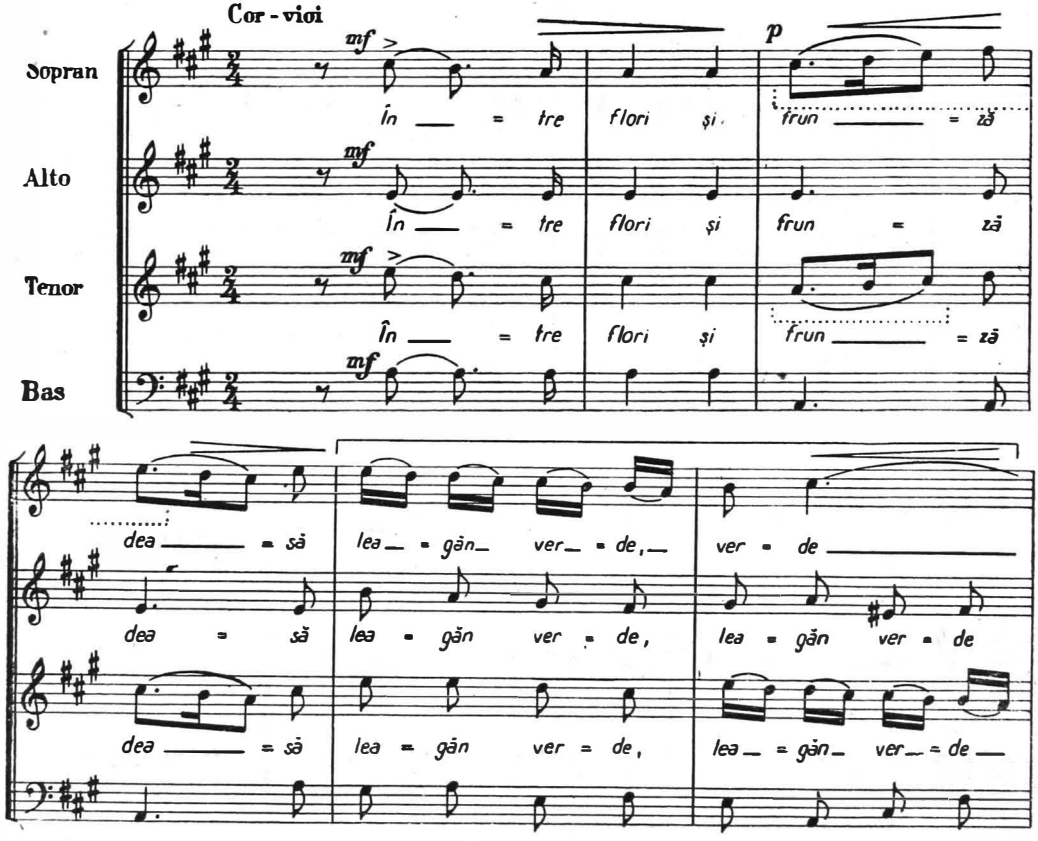
(Cîntec popular slovăcesc) **G. DIMA**

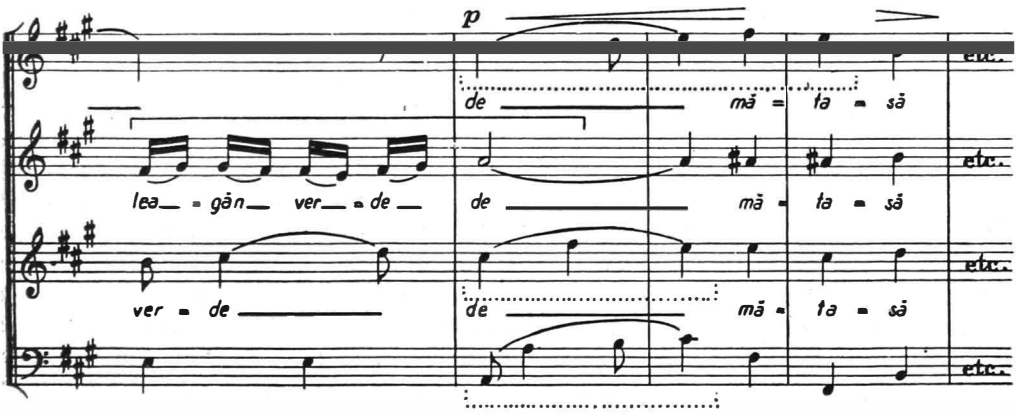
Vivace scherzando

Sopran
Alto
Tenor
Bas
f
A - nič - kă de - la moa - ră un - de sînt
A - nič - kă de - la moa - ră un - de sînt
A - nič - kă, A - nič - kă,
p
bo - bo - ce - ii gîș - tei ta - le? Ia Ia te ui - tă
un - de-s bo - bo - cii gîș - tei ta - le?
un - de-s bo - bo - cii gîș - tei ta - le?

https://biblioteca-digitala.ro



anul 1895, pe care le exemplificăm deoarece sînt mai puțin cunoscute lumii noastre muzicale de azi, reflectă cu claritate acest stil.

O frumoasă realizare polifonică-imitativă, folosind procedee variate de imitație, concentrate într-un spațiu redus, o dovedește prelucrarea colindei populare din Brașov «Leagăn verde de mătasă», scrisă și executată în același an ca și cîntecele populare slovace exemplificate mai sus. Reproducem un fragment:

https://biblioteca-digitala.ro



Subliniem grija deosebită pentru legătura textului cu muzica, accente poetice şi accente muzicale, care fac din cîntec un tot artistic, armonia şi polifonia avînd un rol însemnat în reliefarea expresiei.

Convingerile lui G. Dima despre muzica populară ni le comunică reporterul revistei « Luceafărul » nr. 6 din anul 1913 sub semnătura T. Codru în articolul: «Muzica romînească. De vorbă cu Dl. George Dima». În legătură cu fondul tradiţional folcloric citim următoarele:

« În muzica noastră, ca şi în limbă, găsim multe elemente orientale, slave şi ungureşti, dar aceste influenţe nu i-au putut schimba caracterul ei naţional. Am eu un butoiaş cu vin vechiu în pivniţă. Îl primenesc din vreme în vreme cu fel de fel de vinuri noi, dar tot vin vechiu, cu gustul şi aroma lui originară am pe masă. Aşa dispar şi influenţele străine în caracterul specific al muzicei noastre naţionale, care are notele ei distinctive de ale celorlalte popoare».

Cît priveşte posibilitatea prelucrării materialului folcloric şi reuşita creării muzicii superioare romîneşti, citim:

« Noi romînii avem o comoară de motive poporale cari sînt cultivabile. După cum ruşii au reuşit să creieze cu ajutorul motivelor din melodiile lor poporale o muzică superioară, cu cari au cucerit lumea, introducînd în muzica universală nota nouă a sufletului lor, aşa vom reuşi şi noi. Se aşteaptă numai geniul creiator, care sintetizînd melodiile noastre în compoziţii artistice, va introduce şi muzica romînească în arta universală. Dl. Enescu stărue mai mult asupra lucrărilor cu extensiune mare, instrumentate pentru orchestră şi exclude muzica împreunată cu muzica vocală sau direct vocală. Eu cred că extensiunea lucrării nu hotăreşte valoarea ei artistică. O dramă din punct de vedere artistic poate fi inferioară unei poezii lirice. Tot aşa şi în muzică. Un cîntec poate întrece o simfonie. Părerea mea e că trebue cultivată deopotrivă muzica simfonică, oratorică şi cîntecul, pe care în ţară [12] l-au schimonosit numindu-l lid. Toate trei genurile sînt egal de importante. Fiecare compozitor îşi va alege genul care i se potriveşte mai bine cu firea şi însuşirile lui artistice».

« Aş vrea să mai stărui asupra unui lucru. Eu cred că acei compozitori cari vreau să creieze o muzică superioară romînească, trebue să trăiască în contact cu poporul, trebue să-l cunoască şi fiecare fibră din sufletul lor să fie îmbibată de spiritul genuin al poporului căci numai aşa vor putea reuşi să fie expresia artistică a neamului lor».

Atari concepţii despre muzica populară cu o viziune atît de clar ancorată în planul creaţiei noastre contemporane, caracterizează acele personalităţi care trebuie judecate şi apreciate numai în funcţie de propriile lor convingeri, fără abateri de la linia conduitei şi devotamentului lor profesional. Am judeca greşit personalitatea lui G. Dima, dacă am lega convingerile lui de ale altora. Actualitatea vederilor artistice ale lui G. Dima ne permite să-l privim astăzi, în

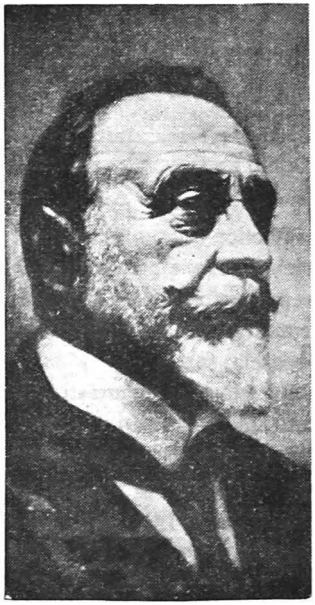
[12] adică în Muntenia şi Moldova (n.r.)

https://biblioteca-digitala.ro

perspectiva timpului, ca pe un mare înaintaş al muzicei noastre, din opera căruia generaţii întregi de muzicieni romîni au avut şi vor avea încă multe de învăţat.

Cele prezentate pînă aci ne duc la următoarele concluzii:

1. *Muzicescu s-a întîlnit cu Dima la Sibiu*, nu la Braşov. Dovezi: *a)* Recenzia lui Dima publicată în ziarul «Telegraful romîn» din Sibiu nr. 78 din 24 iulie (5 august) 1890 în care se poate citi: «Aceste ale mele vederi, cari eu cu toată obiectivitatea le-am spus domnului Muzicescu direct cu graiul Vineri după amezi *în ziua de Sf. Ilie*»... etc. *b)* Primul concert al corului metropolitan din Iaşi a avut loc la Braşov în ziua de 12/24 iulie 1890, pe cînd la Sibiu în ziua de 19/31 iulie 1890, iar al doilea concert de la Sibiu a avut loc în ziua de 21 iulie (2 august), adică a doua zi după sărbătoarea sf. Ilie; *c)* Răspunsul lui Muzicescu de la Turnu-Severin, citat de noi mai înainte, care confirmă data. De altfel, Muzicescu n-a afirmat niciodată, nicăeri, că s-ar fi întîlnit cu Dima la Braşov. În consecinţă, după succesele corului metropolitan din Iaşi repurtate la Braşov, nici «pesimismul lui Dima» precum afirmă Poslușnicu şi nici propunerea «de a modifica programul şi a urca taxele de intrare» nu-şi găsesc justificarea. Neavînd o bază reală, acestea cad de la sine, ca o interpretare subiectivă lipsită de sensul logic al desfăşurării evenimentelor, sens pe care l-am văzut şi cu ocazia citării scrisorii lui Muzicescu adresată braşovenilor în care le mulţumia pentru «cuartir», deşi Poslușnicu stăruie într-o afirmaţie contrarie.



2. *Expresia «muzica mocănească» nu prezintă gravitatea interpretării ce i s-a dat.* În regiunea Carpaţilor meridionali, mai ales a Sibiului şi a Braşovului, apoi în Carpaţii orientali, cu deosebire în regiunea secuiască, şi în munţii apuseni «mocan» se numeşte cel care se ocupă cu creşterea vitelor şi e sinonim cu cuvîntul «păstor» sau «cioban». Muzica mocănească ar fi deci: doina «cînd şi-a pierdut ciobanu oile» ori «a oilor», apoi brîul, varianta de brîu numită Slănicul, apoi Tărăşelul, Chindia, Porneala oilor, şi atîtea altele. Dacă întîmplător, în convorbirea pe care a avut-o cu Muzicescu, Dima a putut vorbi de muzică «mocănească», în loc de muzică «ciobănească» ori «păstorească», aceasta s-ar datori termenului «mocan» care — ca şi azi — circulă mai mult în popor prin părţile amintite decît termenul «cioban» ori «păstor». Nuanţa pejorativă a acestei expresii interpretată de Muzicescu trei ani mai tîrziu de la întîlnirea lor, este accentuată de Poslușnicu, după treizeci de ani, într-un sens care nouă ni se pare mult exagerat, vorbind de cîntec al «mojicului». Nu ştim sensul exact pe care l-a dat Poslușnicu acestui cuvînt. «Mujic» era ţăranul rus care muncia pe moşia stăpînului. Cuvîntul a întrat în limba noastră mai ales cu înţelesul de «bădăran» ori «grosolan». Dacă i se atribuie acest înţeles, el este sinonim cu «mitocan», care circulă mai ales în Muntenia şi Oltenia. De la «mocan» la «mitocan», judecînd după înţelesul lor regional, este însă o apreciabilă deosebire de sens. În scrisoarea amintită soţia lui G. Dima ne scrie următoarele referitor la această expresie: «Vă pot spune că la noi în casă se vorbia şi bărbatul meu vorbia de tezaurul plin de frumuseţe şi farmec a muzicii poporului nostru *numai* cu determinaţiunea «*Muzică poporală*»[13].

3. *G. Dima a cultivat şi răspîndit cîntecul popular concomitent cu Gavriil Muzicescu*, nu după exemplul acestuia. Mărturiile scrise ale vremii, din care am citat şi noi cîteva, dovedesc

[13] Sublinierea e în textul scrisorii.

https://biblioteca-digitala.ro

acest lucru, căci curentul folcloric al veacului XIX a cuprins toate țările Europei, printre care ținutul Ardealului nu mai puțin decît Romînia de atunci. În Ardeal folclorul a prins rădăcini adînci cu atît mai mult, cu cît el era folosit ca mijloc de rezistență în fața oprimării sociale și național-șovine ale cercurilor politice conducătoare. Sînt semnificative în această privință următoarele rînduri dintr-un articol al lui Iacob Mureșanu, întitulat « Ceva despre muzică » pe care-l publică în revista sa « Musa romînă » din anul 1888 [14]: « La noi Romînii, muzica este încă în primele fașe ale desvoltării și pentru aceea cer de la tot insul, care s'a devotat cu seriozitate științei armoniei, să-și țină de sfîntă datorie a culege cîntecele populare, a le armoniza, a le îmbrăca în forme artificiale și a le răspîndi cît mai mult; căci numai astfel va putea conlucra la ridicarea Polyhymniei romîne, la înaintarea muzicei romîne, ca *a doua limbă prin care ne mai putem manifesta ca Romîni în aceste grele timpuri ale persecuțiunei* ». Ar fi pueril să credem că problema cultivării cîntecului popular s-ar putea explica prin intervenția unei singure persoane într-un ținut ca Transilvania. Aici e vorba de un fenomen social complex ce aparține unei anumite perioade istorice, cu o anumită mentalitate a oamenilor. Concertele lui Muzicescu în Ardeal nu au putut produce un entuziasm spontan, fără ca mai înainte să nu fi fost create condiții prielnice izbucnirii acestui entuziasm. Condițiile au fost create de împrejurările istorice și de oamenii de vocație ce aparțin acestei perioade, printre care se numără și artiștii muzicieni: Ciprian Porumbescu, Gheorghe Dima și Iacob Mureșanu.

Scrisoarea deschisă a avocatului I. Broju din Lugoj către Muzicescu, în care sînt înserate rîndurile: « Moștenire bogată a acelor excursiuni ne-a rămas nouă cîntecele populare, voioase, dulci și melodioase ce ni le-ați adus de la Milcov » . . . nu trebuie înterpretată în sensul că în Ardeal nu se cultiva cîntecul popular, ci în sensul că și cîntecele populare « voioase, dulci și melodioase » de la « Milcov » le-au rămas ardelenilor « moștenire bogată », deoarece corul metropolitan din Iași *a contribuit* prin concertele sale *la îmbogățirea repertoriului coral* de cîntece populare existente pînă atunci în Ardeal.

Necunoscînd îndeajuns stările social-politice ale Ardealului din vremea aceea, cînd se impunea poporului multă prudență în vorbă și scris, Muzicescu dădu recenziei lui Dima despre concertele corului său în Ardeal o interpretare de pe poziția unui patriotism înflăcărat care l-a însuflețit toată viața. Folosind prilejul oferit de scrisoarea deschisă a avocatului Broju, își concentră toată atenția asupra cîntecului popular prețuit de ardeleni în cel mai înalt grad, după cum însuși constatase și făcînd abstracție de restul programului concertelor sale de la Sibiu [15], răspunse imediat vărsîndu-și toată amărăciunea în rîndurile: « Cîntecele noastre populare au fost gustate și primite de toți cu entuziasm, afară poate de o atomică parte . . . » etc. Este adevărat că Dima avea mai mult un temperament cumpătat decît entuziast și că recenzia lui a pricinuit multă amărăciune lui Muzicescu, dar trebuie să remarcăm faptul și locul esențial în chestiune, anume că aceste rînduri au dat ocazia deplasării comentariilor și interpretărilor ulterioare, care au dus la adoptarea pozițiilor false cu privire la cultura muzicală a Ardealului dinaintea anului 1890 și a activității artistice muzicale a lui G. Dima, căruia i-a fost alăturat apoi de către comentatori și Iacob Mureșanu.

4. În ce privește activitatea de popularizare și de creație a muzicii romînești, *Dima și Muzicescu reprezintă două concepții deosebite în istoria muzicii noastre.* Primul susține cu o mare consecvență ideea cultivării și prelucrării muzicii populare alături și în spiritul muzicii

[14] Citat din lucrarea: « *Viața și operele compozitorului Iacob Mureșanu* » — Cluj 1933, pag. 64 (Sublinierea din text e a noastră. n.r.).

[15] Este interesant de știut conținutul programelor celor două concerte date la Sibiu. În primul concert (19/31 iulie 1890) s-au cîntat: 1. « Cognovi Domine » de Orlando Lasso; 2. « Verdiprati » arie din « Alcina » de Haendel-Muzicescu; 3. « Aria di chiesa » de Stradella-Muzicescu; 4. Finalul III din opera « Muta di Portici » de Auber; 5. « Copii ai patriei iubite »

https://biblioteca-digitala.ro

universale de înaltă valoare artistică [16], date fiind, desigur, condițiile speciale social-politice în care și-a desfășurat activitatea, pe cînd al doilea socotește că melodiile populare să fie « scrise și armonizate conform gamelor în care sînt cîntate » [17], întrebuințînd deci mijloace proprii artistice pentru a le păstra forma și conținutul original. Muzicescu susține deci cîntecul popular de pe poziții folclorice, ca și grupul celor cinci, la ideile căruia s-a adăpat în timpul studiilor sale. Cercetînd, de pildă, piesa corală « *Răsai lună* » apărută în colecția « Douăsprezece melodii naționale » din anul 1889, observăm mai întîi grija lui Muzicescu de a nota măsura cîntecului într-un fel care, după părerea lui, să poată reda ritmul autentic popular; apoi despre gama lui mărturisește: « Chiar specialiștii muzicanți, unii prin publicitate, m-au ocărît că nu știu gamele. Acesta era răposatul major Schelletti, cînd a văzut că am scris cîntecul « Foae verde fir de nalbă », în *re minor*, fără bemol la cheie; iar cei mai mulți din colegii mei îmi reproșau că de ce m-am apucat de inovații, cum am să scap acum de Schelletti ? » [18] Concepția artistică a lui Muzicescu recomandă *linia armonizării* cîntecului popular, păstrîndu-i autenticitatea folclorică printr-o armonie naturală, proprie. Concepția artistică a lui G. Dima recomandă *linia prelucrării* cîntecului popular și aceasta ar fi, deci, aceea a « clasicismului și germanismului », la care se referă și de care se deosebește Muzicescu. În adevăr lucrările lui Dima, ca ale tuturor ardelenilor din timpul său, nu oglindesc preocupări de scoatere în evidență a modurilor populare ori a unei ritmici specifice cîntecului popular, ci mai de grabă integrarea acestuia în stilul armonic-polifonic al muzicii universale, folosind mijloacele cele mai înaintate ale timpului. Din opera lui se desprinde în schimb tendința ridicării cîntecului popular la un înalt nivel artistic, capabil să fie gustat și apreciat la fel ca operele mari ale literaturii muzicale universale și să fie accesibil celor mai pretențioase pături de veche tradiție muzicală, căci făcînd să fie ascultată și prețuită cum se cuvine arta poporului în afara granițelor lui, va fi cunoscut și apreciat însuși poporul. De aceea G. Dima nu ezită să traducă și să tipărească în limba germană multe din cîntecele populare prelucrate de el.

Cele două concepții reprezentînd două lumi deosebite — lumea apusului și lumea răsăritului — apar concomitent și se dezvoltă paralel pe parcursul istoriei noastre nu fără ciocniri, cum este de așteptat, dar care, privite în perspectiva timpului, se rezolvă sintetic în promițătoarele creații muzicale românești contemporane și în acțiunea pe scară largă de formare și de răspîndire a gustului artistic în masele populare pe linia cîntecului și a jocului lor propriu. Astăzi problema culturii românești privește numai metoda de lucru. Linia folclorică netezește calea unei creații superioare.

CONST. ZAMFIR

---

imn de G. Muzicescu; 6. « Serenada » cor de bărbați de T. Flondor și 6 cîntece populare românești armonizate de G. Muzicescu: *a)* Nevasta care iubește, *b)* Stăncuța, *c)* Zis-a badea, *d)* Răsai lună, *e)* Dor, dorule și *f)* Ileana.

În concertul al doilea (21 iulie — 2 august 1890) s-au cîntat numai două piese clasice: 1. « Adio » de Schubert-Muzicescu și 2. Final I din opera « Atila » de Verdi, restul programului fiind completat cu 9 piese populare armonizate, dintre care 3 au fost cîntate și în primul concert. Cele 6 cîntece populare noi sînt: *a)* Spune, mîndro, mergi, nu mergi; *b)* Frunză verde de bujor; *c)* N-auzi, mamă; *d)* Vezi tu steaua; *e)* Na, păcatul ce văzui și *f)* Baba și moșneagul.

După cum vedem părțile programelor cu cîntece populare sînt într-adevăr precumpănitoare și acestea explică entuziasmul delirant al poporului însetat de muzica românească a altor ținuturi, care făcea să vibreze aceleași corzi ale sufletului care în viața de toate zilele era oprit să se deschidă îndeajuns. Este demn de remarcat însă faptul că G. Dima în recenzia sa socotește mai reușit al doilea concert, ceea ce este foarte semnificativ pentru conținutul său format aproape în întregime din cîntece populare.

[16] La fel cu Dima pe linia vocal-corală, poate fi socotit și Iacob Mureșanu mai ales pe linia instrumentală.

[17] Cf. Prefața la « *Douăsprezece melodii naționale* », Ianuarie 1889.

[18] Cf. « *Cîntările bisericești și Muzica poporană* ». Rev. « Arhiva » — Iași XII — Iulie — August 1901 Nr. 7 și 8, 313—314.

https://biblioteca-digitala.ro

ОТНОШЕНИЕ ГЕОРГИЯ ДИМА К НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

Обстоятельная работа энциклопедически-документального характера «История музыки у румын» Михаила Григория Послушнику, опубликованная в 1928 году, содержит некоторые неправильные личные оценки музыкального прошлого Трансильвании.

В этой работе сказано, что до прибытия летом 1890 года Гавриила Музическу с хором ясской митрополии в Трансильванию, там не было румынской хоровой народной музыки и что современник Г. Музическу известный трансильванский композитор Георгий Дима начал обрабатывать народные музыкальные произведения по побуждению и под влиянием большого успеха Г. Музическу и его хора, познакомивших трансильванских слушателей «с первыми» гармонизованными народными песнями.

Автор данной статьи, опираясь на богатый документальный материал, начинает с освещения этого важного музыкального события, цитируя статьи, появившиеся в газетах того времени. Он приводит затем письмо Г. Музическу, опубликованное в «Газете Трансильвании» № 164 от 22 июля (3 августа) 1890 года, опровергающее взгляды М. Г. Послушнику, чья работа служит румынским музыковедам и по сей день главным информационным источником.

После краткого анализа деятельности Георгия Дима по популяризации румынской народной музыки, как и его творческой работы (Г. Дима оставил после себя множество румынских народных песен, обработанных им для хорового исполнения или для голоса с фортепиано еще до 1881 года. В их числе — его главная работа «Мать Штефана Великого», исполнявшаяся хором «Румынского музыкального объединения» г. Сибиу на многочисленных концертах еще в 1884 г.), автор занимает в заключение критическую позицию в отношении работы М. Г. Послушнику, конкретизируя ее в четырех пунктах, доказывающих по сути, что:

1. Георгий Дима встретился с Г. Музическу в г. Сибиу уже после концертов в г. Брашове, откуда он начал свою концертную поездку по Трансильвании. Это противоречит утверждению М. Г. Послушнику, будто эти два музыкальных деятеля встретились еще в Брашове.

2. Вложенное им в уста Георгия Дима выражение «музикэ мокэняскэ» («мужицкая музыка») вместо «музикэ популарэ» («народная музыка») не имеет того презрительно-неодобрительного смысла, которое ему было приписано, ибо в горных местностях страны слово «мокан» на народном наречии зачастую употребляется в смысле «чабан» или «пастух». К тому же, нет никаких доказательств, что это выражение было действительно употреблено Георгием Дима.

3. Г. Дима обрабатывал и распространял народную музыку не вслед за Г. Музическу, а одновременно с ним. Но автор отмечает, что концерты Г. Музическу способствовали обогащению хорового народно-песенного репертуара в Трансильвании.

Что же касается деятельности по популяризации и обработке музыкальных произведений, то Г. Дима и Г. Музическу являются представителями двух различных течений в истории румынской музыки. Первый выступал за обработку народных музыкальных произведений в духе универсальной музыки, а второй отстаивал концепцию гармонизации народной музыки с фольклорных позиций.

Обе эти концепции представляют собой два различных мира, возникают одновременно и развиваются параллельно, но, конечно, не без столкновений. Обе они нашли свое синтетическое разрешение в многообещающем современном музыкальном творчестве, как и в деятельности по приобщению широких народных масс к музыке и по воспитанию их музыкального вкуса по линии их собственных напевов и плясовых наигрышей.

https://biblioteca-digitala.ro

G. DIMA'S VIEWS ON FOLK-MUSIC

The reviewer points out certain misinterpretations given by Mihail Grigore Poslușnicu, the author of a voluminous encyclopaedic documentary work *Istoria Muzicii la Romîni* (Musical history of the Roumanians), concerning the musical past of Transylvania.

The above mentioned work asserts that prior to the arrival of Gavriil Muzicescu and his Jassy metropolitan choir, in the summer of 1890, there had been no Roumanian choral folk music in Transylvania and that the reputed Transylvanian composer George Dima, Muzicescu's contemporary, began to make use of folk music in his compositions only following Muzicescu's suggestions, prompted by the great success obtained by Muzicescu and his choir, who, in a series of concerts, brought to Transylvania the *first* illustrations of harmonized folk songs.

The author of this survey, based on rich documentary material, after giving an historical account of this event, quoting articles of the contemporary newspapers, presents a letter signed by Muzicescu, published in the *Gazeta Transilvaniei* no. 164 of July 22th (August 3th) 1890, which contradicts Mihail Gr. Poslușnicu's opinions, expressed in the work that has served as the chief source of information of the Roumanian musicologists, to the present day. After a brief analysis of G. Dima's activity as propagator and composer of Roumanian music, the author points out the large number of Roumanian folk songs, harmonized and transcribed for choir, voice and piano by G. Dima, as early as the year 1881 (among which his chief work *Mama lui Ștefan cel Mare* [Stephen the Great's Mother], executed by the choir of the Roumanian musical reunion of Sibiu in 1884), and concludes his article criticizing Mihail Gr. Poslusnicu's views on four points:

1. Contrary to Poslusnicu's affirmations that the two musicians met in Brasov, it is certain that Muzicescu met Dima in Sibiu, only after the first concerts of his Transylvanian tour had been performed in Brasov.

2. The expression "*muzică mocănească*"[1], instead of „*muzică populară*"[2], attributed to have been used by G. Dima, does not necessarily imply a pejorative interpretation as in the mountainous parts of the country the words *cioban* or *pastor* are often replaced in the folk idiom by *mocan*. There is besides no definite proof of Dima's having used the above said expression.

3. G. Dima cultivated and spread the folk songs at the same time as Gavriil Muzicescu, and not as a consequence of the latter's example. The author admits however the contribution brought to the choral repertoire of folk songs in Transylvania by Muzicescu's concerts.

4. As regards the creation and propagation of Roumanian music, Dima and Muzicescu present two different conceptions, in the history of Roumanian music. The first sustains the employment of folk music as source of inspiration, together with and in the spirit of universal music, whilst the second holds the conception of harmonizing folk music with the respect of its folkloristic significance.

These two conceptions, representing two different worlds appear concomitantly, following a parallel evolution; these conceptions, though they frequently come into collision, have however reached a synthetic solution in the promising Roumanian contemporary musical creation, and in the formation and development of the artistic taste of the popular masses, through their own songs and dances.

[1] Mocan music. A mocan is the inhabitant of the Apuseni Mountains; the name is however often applied in the sense of uncouth boor, therefore "muzică mocănească" = common rustic music.

[2] Folk music.

https://biblioteca-digitala.ro

LA ANIVERSAREA REVISTEI „ȘEZĂTOAREA"

AUGUSTIN Z. N. POP

Au trecut șaizecișicinci de ani de la apariția *Șezătorii*, una dintre cele dintîi și cea mai importantă publicație de folclor la romîni. Numele ei n-a fost numai un simbol, ci și un steag de luptă pentru valorificarea creației populare. Ni-l trimitea Moldova prin osîrdia, dragostea și jertfele bănești ale lui Artur Gorovei.

Contribuția *Șezătorii* la culegerea, tipărirea și studierea folclorului reprezintă o realitate de înalt prestigiu național, cu atît mai mult cu cît în paginile ei au ucenicit și și-au întrunit colaborările folcloriștii timpului din toate regiunile locuite de romîni și folcloriștii de peste hotare, prieteni ai poporului nostru. Focul acestei vetre l-a îngrijit mai bine de treizecișișapte de ani (1892—1929) neuitatul Artur Gorovei (născ. 19 febr. 1864 — mort 19 martie 1951), remarcabilul folclorist fălticenean. El a inițiat-o.

Părăsind efemerida carierei de jurist și gazetar, rupîndu-se de cărările vocației literare, din care în răgazuri a tipărit totuși pagini pline de miez ce rămîn în antologia semănătoristă, adîncindu-se cu pasiune crescîndă în probleme de folclor, pentru care nu moștenise preocupări din familie și nici se formase în studiile universitare, Gorovei s-a dăruit folcloristicii. Mai întîi a fost întîlnirea într-același gînd cu Elena Sevastos la începutul lui 1890. Revista avea să se cheme *Ion Creangă*. Studenți amîndoi în boema Iașilor, le-a lipsit, ca mai tuturor entuziaștilor de felul lor, suma trebuitoare pentru hîrtie și zaț. Planul, rămas vis fumuriu în capitala Moldovei, a fost reluat peste doi ani la Broșteni (Neamț), unde puțină vreme Gorovei a funcționat ca judecător de ocol. Acolo, la școala comunei, reîntîlnind pe vechiul coleg din gimnaziu, pe Mihai Lupescu și sprijiniți de o mînă de învățători din vecinătate: Neculai Vasiliu din Crucea Broșteni, Constantin Pavelescu din Mădei și Tudor Daniilescu din Fărcașa, au pus la cale, în ziua de 26 decembrie 1891, revista *Șezătoarea:* « la lumina mohorîtă a unei lampe dintre cele mai simple, puneam și noi lumea la cale, încălzindu-ne mîinile pe paharul de ceai, fiert în gura sobei, de care ne minunam că-și ține echilibrul ». În Broșteni — citind pe un răvaș al lui Mihai Lupescu — erau vestite babele Erhanoaia și Antoloaia, din Holda, moș Cir Baroiu, din Hăleasa, mama Bostănoaia și din Bogdănești baba Mănălăchioaia. *Șezătoarea* apare la 1 martie 1892.

Au fost ani cînd cheltuielile tiparului s-au acoperit din dumicații pîinii negre pe care Gorovei și i-a smuls de la gură. El a știut să îndrume pe atîția tineri intelectuali ridicați din lumea satelor ca să valorifice comorile literare ale maselor plugărești, i-a chemat pe învățători la datoria față de cultura orală și le-a publicat culegerile în revistă. Prestigiul său a sporit pe măsură ce însuși a tipărit vaste lucrări de folclor și etnografie și s-a făcut cunoscut peste hotare prin *Șezătoarea*, pe care a trimis-o oriunde a fost cerută, comunicînd cu folcloriști de autoritate și colaborînd la numeroase reviste de specialitate. A fost membru la Société des Traditions Populaires (Paris), la Società per le tradizioni popolari (Roma), vicepreședinte la International Folk-Lore Association (Chicago), membru corespondent și, în urmă, membru de onoare al Academiei Romîne.

La această aniversare publicăm trei scrisori inedite ale lui Artur Gorovei, două din 1892, anul de apariție a *Șezătorii*. Primele două sînt adresate către Eduard Gruber — tînăr socialist militant în gruparea lui N. Beldiceanu, prieten intim cu fondatorul *Șezătorii;* căsătorit cu Virginia Micle, fiica poetei, Gruber a fost lovit de o boală nemiloasă ce i-a întrerupt studiile strălucite și i-a grăbit sfîrșitul. Lîngă știri intime sau de interes literar, Artur Gorovei relatează în rîndurile ce-i îndreaptă însuflețirea ce-i dă publicația, ecoul apariției ei în presa din țară și schimburile cu străinătatea.

https://biblioteca-digitala.ro

O carte poştală trimisă Elenei Sevastos în aceeaşi zi cu a doua scrisoare către Gruber se referă la *Rîndunica*, alt monitor de folclor şi literatură. Împotriva concurenţelor şi şicanelor pe care atîţia publicişti şi le-au făcut altcînd, ţinuta de sprijin colegial a lui Gorovei, cată să fie reţinută şi subliniată: « Te felicitez — scrie el — pentru fericita idee ce ai avut şi-ţi doresc izbîndă desăvîrşită. Îţi făgăduiesc să fac pentru « *Rîndunica* » tot ce-mi va sta prin putinţă. Răspunde-mi dacă vrei să-ţi trimet o listă de doamnele din acest ţinut cari s-ar abona la Revista D-tale, căci sînt vreo cîteva cari nu s'ar da în lături. Aştept răspunsul ca să-ţi trimet lista. » (Alex. Bistriţeanu, *Elena Sevastos*, în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, a. 6 (1957), Nr. 1—2, p. 113).

Textul al treilea e răspunsul la un chestionar biografic trimis de G. Bogdan-Duică în 1923. Folcloristul povesteşte în linii mari viaţa familiei sale, dînd indicaţii mai mult pentru activitatea literară. Pentru rîvna lui de folclorist şi pentru revista cu care s-a înscris în istoria culturii noastre, el va scrie « *Şezătoarea* », *povestea vieţii unei reviste de folclor*, extrase din *Anuarul Arhivei de folclor*, a. 1, Cluj, 1932, p. 9—39.

I. **Artur Gorovei** către **Eduard Gruber**

Revista „Şezătoarea" *Fălticeni*, 24 maiu 1892

Iubite Eduard,

Sînt foarte vinovat că nu ţi-am scris de atîta vreme; dar eşti convins că nu am făcut-o intenţionat. Am avut mult de lucru. Să nu-ţi mai vorbesc de slujba mea, unde am de judecat în fiecare zi între 25 şi 30 de procese, dar revista îmi consumă foarte mult timp. Sînt singur şi trebuie să fac totul, să scriu pînă şi adresele.

Şi fiindcă-i vorba de Revistă, îţi spui că nu am visat nici odată să aibă aşa succes strălucit. Pentru că te interesează şi pe tine ceea ce să atinge de prietenii tăi şi de mişcarea literară din ţară, să-ţi fac o mică dare de samă — dacă ai timp să citeşti:

Presa a primit-o minunat de bine. Pînă şi *Timpul* s-a întrecut în laude. Delavrancea a scris un foileton în « Voinţa Naţională » de la 5 aprilie pe trei coloane întregi. Între altele multe zice: « Această revistă are de sigur *un viitor mare şi o menire excepţională* ». Iată şi cîteva fragmente dintr-o scrisoare ce mi-a adresat: « O asemenea revistă doriam să încep şi eu... Şi vă mărturisesc că pentru întâiaş dată am simţit un adînc regret că activitatea mea este prea mult absorbită în altă direcţiune decît în aceea în care intraţi d-voastră ».

« Să fiţi convinşi că Dvs. începeţi actul unei *uniri* mai mari de cît aceia care s-a făcut, binecuvîntată unire a tuturor romînilor prin strîngerea la o laltă a creaţiunilor lor ».

Scrisoarea lui Weigand ai văzut-o în No. 3.

Dr. Jarnik îmi scrie: « ...Lucrarea aceasta corespunde aşa de mult studiilor mele şi mi pare aşa de bine făcută... ».

Scrisori am mai primit de la: *I. Găvănescu ; A. D. Xenopol* (zice: « această foarte bună publicaţie »); *Didia ; Gr. Creţu* şi o sumedenie de la alţii cari nu-s autorităţi. *Gherea* a vorbit prietenilor foarte mult bine de dînsa; în sfîrşit s-a făcut zvon cu « Şezătoarea ». În « Revue des traditions populaires », ultimul număr, este publicat sumarul No. 2 pe care l-am trimes tradus. Paul Sébillot îmi scrie o prea politicoasă scrisoare (Mon cher confrère), promiţîndu-mi ori ce « renseignements » i-aş cere. *Mélusine* mi-a venit fără să-i fi trimis eu întîiu şi pe adresă avea obişnuitul « l'échange ».

După cum vezi, prietenul tău a făcut un lucru bun până acum.

No. 4 e în lucru.

În privinţa banilor nu stau rău; am deja acuma banii pentru No. 4 şi 5 şi jumătate pentru No. 6.

Anul acesta o voiu duce pînă la sfîrşit. Pentru anul al doilea poate voi face o schimbare; nu ar fi cu neputinţă să mă mut în Bucureşti.

Mi-a venit în gînd să mă duc la toamnă în Bucureşti şi să mă apuc de ziaristică. De la *Adevărul* mi s-a spus că ar putea să-mi dea 300 fr. pe lună. Voiu videa ce-i de făcut.

Dar pînă m-oiu duce în Bucureşti, nu ar fi mare minune să-ţi dau bună ziua în Lipsca. Am trebuinţă să mă duc în Viena peste o lună sau două; dacă mi-or

https://biblioteca-digitala.ro

conveni la pungă pentru un rund în care să între şi Lipsca, de sigur că ne vedem. De aceea să mă înştiinţezi cînd vei schimba locuinţa.

Zilele acestea am fost la mănăstirea Rîşca. Ţ-am văzut grifonajul pe pavilion.

De *prieteni* (?) nu-ţi pot spune nimic. Pe Beldiceanu l-am zărit astăzi pe aici. Purta o pălărie de Panama, nouă. De politică nu-ţi voiu spune nici o buche. Ce cancanuri! Mi-i greaţă!

Mişcare literară? Nulă. Vlăhuţă a avut succes cu «Din goana vieţii» şi Caragiali cu «Note şi schiţe». Amîndouă volumele cuprind lucruri cunoscute deja de prin jurnalele în care au fost răzleţite. — Peste cîteva zile de la apariţie au scos şi ediţia a doua. Încolo, nimic.

De o cam dată sfîrşesc. Dacă mîine dimineaţă voiu mai avea ceva de adăugat, voiu adăuga, iar dacă nu, să ne videm cu bine.

A. GOROVEI

II. **Artur Gorovei** către **Eduard Gruber.**

Fălticeni 13/25 decembrie 1892

Dragă Gruber,

Lunga şi mult interesanta ta scrisoare am primit-o acum cîteva zile în urmă într-o dimineaţă, cînd abia făcusem ochi, şi mi-a făcut o mare plăcere. De cu sară mă gîndisem la tine şi căutam să-mi dau socoteala de ce atîta vreme taci şi taci ca un om pierdut.

Am cetit cu toată atenţia de care sînt eu capabil ceea ce-mi scrii despre importanta lucrare ce ai intreprins. În adevăr că-i colosală şi trebuie să fii numai tu, cu voinţa şi răbdarea care te caracterizează, pentru ca să poţi pune atîta stăruinţă. Eşti de admirat; şi am convingerea că vei face ceva de samă.

Acuma m-am convins şi eu că e cu neputinţă să urmăreşti mai mulţi iepuri. Într-o vreme credeam că omul — şi vorbesc de om comun ca mine — ar putea îmbrăţişa cu mintea o mare parte din vasta ştiinţă, nu doar ca să facă descoperiri, sau cine ştie ce studii temeinice, dar să-şi poată înmagazina o mare cantitate de ştiinţă enciclopedică şi să se ţie la curent cu toate. Acestea le credeam pe cînd puteam să citesc zece ceasuri neîntrerupt şi să trec într-un mod brusc de la o materie la alta cu totul deosebită. Astăzi nu mai pot face aceasta fiindcă nu am timp şi fiindcă pe fiecare zi descopăr orizonturi nouă şi vaste în această mică părticică a folclorului, la studiul căruia parcă m-am deprins. Şi sînt foarte nemulţumit că nu am nici timp cît îmi trebuie ca să citesc şi nici bani ca să-mi cumpăr tot ce mi-ar trebui. Văd putinţa de a face nişte studii aşa de frumoase şi de importante, studii comparative cu celelalte literaturi; şi nu am curajul să încep nimic, pînă ce nu voi avea tot materialul adunat.

Cu toate acestea am început să scriu *Botanica populară* din punct de vedere folcloristic, şi pe cît s-ar putea în comparaţie cu literaturile populare neo-latine. Academia a pus la concurs acest subiect, şi dacă pînă atunci (1895) voi putea să fac ceva de valoare, voi concura şi eu. Am deja adunat material multişor şi pentru a videa ce ispravă am făcut pînă acuma, am alcătuit o probă despre *alun*. Am scris 10 pagini pe jumătăţi de coli, cu margină de trei degete şi nu cuprinde şi ceea ce am mai adunat pe urmă.

Ca să ai o idee, iată ce se cuprinde în aceste 10 pagini: numele sub care e cunoscut alunul în ţările cunoscute de romîni şi textele (special cîntecele) în care întîmpinăm acest cuvînt în toate formele; cimiliturile alunului; o legendă a alunului; vărguţa de alun întrebuinţată în descîntece şi farmece; diferitele jocuri ale copiilor cu alunele şi cu nuele de alun. Dacă fiecare capitol din Botanică va avea o întindere nu precum are alunul, dar numai pe un sfert, lucrarea va avea proporţii mari. Pentru ca să pot face această lucrare, am nevoie de călătorii prin ţară şi să fiu în contact mai direct cu babele, doctoroaele satelor, ca să le pot fura comoara lor de cunoştinţi.

În ceea ce priveşte partea comparativă, am toate indicaţiunile bibliografice de la Paul Sébillot din Paris, cu care sînt în bune relaţii.

Un lucru mă întristează: merg rău cu «Şezătoarea»: Am dat pînă acuma 14 coale de 16 pagini şi nu am încasat 600 de lei din abonamente, iar cheltuiala se

https://biblioteca-digitala.ro

urcă la peste 800. Restul se compune din cotizaţiile lunare ale fondatorilor. Pentru numărul viitor, am zece lei în casă. E cam descurajator acest lucru, dacă e aşa. Am mai făcut acuma o încercare: am trimes chitanţele la vreo 20 persoane a se încasa prin poştă, ceea ce îmi va aduce o pierdere de 40—50 bani de abonat. La urmă aş fi mulţumit să-mi rămîie 4 lei în loc de 5, numai să pot merge înainte. Dacă pe anul al doilea nu pot merge ca revistă, aş gîndi că ar fi bine să scot trei sau patru broşuri de cîte 5—6 coli în cursul anului, dacă fondatorii vor vroi să cotizeze înainte. Voi publica material mai puţin, dar mai ales, şi voi evita cheltuiala cu expediţia şi nici nu voi da ocazie şarlatanilor să profite de munca noastră fără a ni plăti ce ni se cuvine, pentru că broşurile se vor vinde în librărie, trimeţîndu-se numai acelora cari vor plăti abonamentul înainte, sau voi înştiinţa, la apariţie, pe acei care vor cere să fie înştiinţaţi ca să poată trimete bani. În tot cazul, şi ori ce transformări ar lua, « Şezătoarea » trebue să meargă înainte.

De cînd ţi-am scris rîndul trecut şi pînă acuma s-au mai scris bune aprecieri revistei mele. Un *Dr. Kaindl* publică în « Bukowinär Rundschau » o dare de seamă elogioasă; Delavrancea, în « Voinţa naţională » de la 17/29 decembrie zice, între altele: « Am spus altă dată şi o repetăm că tinerimea ar trebui să dea acestei reviste o deosebită atenţiune: este un adevărat tezaur ca literatură populară. Îndemnăm pe cetitorii noştri ca pentru ei şi pentru copiii lor să se aboneze şi să încurajeze această revistă populară... Rugăm şi pe ceilalţi confraţi să se ocupe cu această valoroasă publicaţiune » — Ziarul « Tribuna » din Braşov, într-un curier literar, aduce laude straşnice; articolul e reprodus şi de « Gazeta Bucovinei » din Cernăuţi. Cu toate astea abonaţii nu dau navală şi cei existenţi nu plătesc.

Ţi-am fost vorbit de noul volum al lui Delavrancea: « Paraziţii ». L-am cetit. Pe lîngă « Paraziţii », bucată nouă care ocupă 144 de pagini din cele 333 cîte compun volumul, mai sînt cîteva din nuvelele publicate în « Revista Nouă »: *Hagi Tudose*, *Bursierul*, *Irinel*, şi *Domnul Vucea*. « Paraziţii » e o bucată de valoare şi-mi pare rău că n-am acuma destul timp să-ţi rezum subiectul. Stilul din « Paraziţii » se deosebeşte mult de acel siluit în « Sultănica »; e mai firesc.

A apărut *Revista Critică literară* a lui Densuşianu. Primul No. cuprinde: colindele şi himnele vedice (A. Dens.); legea evoluţiunii şi critica literară (Ovid Densuşianu); Studii şi notiţe despre cronicarii romîni (Ar. D.); fata din buturugă (poveste) şi *Hore oţelite*, poezii reproduse din un nou volum al lui Ar. Dens. care apare în curînd în ediţie *elzevir*. Vrai să ai o idee despre oţeliturile eroului *Amul?* Iată:

Séu-séu
Cine spada sus o ţine
Astăzi mic şi mare mîne,
Cine spada jos o lasă
Astăzi viu — mîine pe masă.

Ei, ce zici?

Moartea — viaţă.
Cine caută morţii-n faţă
Îşi preface moartea-n viaţă

Încă una şi destul:

Sabia şi limba
Sabia în teacă; limba în tăcere —
Rugin' amîndouă fără de putere,
Sabia în mînă, limba în cuvînt,
Supun amîndouă ceruri şi pămînt.

Am păţit ruşinea cu scrisoarea mea. Am început-o la 13 şi o sfîrşesc la 20. Dar sînt ocupat. În afară de judecătorie şi de « Şezătoarea », cu lunga ei corespondenţă, mai am pe cap o belea: funcţionarii dau un bal şi m-au ales şi pe mine în comitetul diriguitor. Apoi, pentru a mai varia cursul vieţii, ne-am asociat zece inşi: profesori, avocaţi, etc. ca să ţinem o serie de conferinţe. De o săptămînă ne tot adunăm şi cisluim, în fine asară am fixat subiectele. Eu voi trata o chestiune de literatură populară, dacă se va dizolva asociaţia.

https://biblioteca-digitala.ro

Eu ţi-oi scrie mai des şi mai puţin; tu scrie-mi cum îi putea.

Aştept cu nerăbdare revista Didiei. Îmi scrie că toată ziua este la tipografie.

Ţi-aş scrie mai mult, dar, drept să-ţi spun îmi sînt mîinile înghetate: am o casă mizerabilă în care tremur de frig şi pentru ca să tremur plătesc 500 lei pe an.

La noi de acuma vine Crăciunul, şi fiindcă eşti pravoslavnic creştin, îţi urez sănătate şi petrecere bună cu nevasta şi drăguţa-ţi Evelină, căreia, dacă ar fi mai mărişoară, i-aşi fi trimis nişte turte moldoveneşti, făcute de mama, meşteră în mîncăruri bune.

Respectoase complimente nevestei, sărut mînuţele Evelinei şi pe tine te îmbrăţişază un vechi şi sincer prieten

A. GOROVEI

III. **Artur Gorovei** către **G. Bogdan-Duică**

Sunt născut în Folticeni, la 19 februar 1864.

Tatăl meu, Petru Gorovei, a fost avocat. Se trage din o familie veche românească, de origină din Maramureş; un străbun, Ioan Gorovei, pe la 1500, a zidit mănăstirea *Gorovei*, din judeţul Dorohoiu, care există şi astăzi. Vasile Gorovei, un urmaş al acestuia, a fost uricar pe vremea lui Vasile Lupu; figurează în documente de pe la 1651 pînă după 1676. Sărdarul Ioan Gorovei, la 1808, traduce «*Istoria lui Raimond şi a Mărinei, amorezaţi şi a maica-sa Ameliei*», ms. No. 445 la Academie (Iorga, *Ist. lit. rom. în sec. XVIII*, p. 438, t. II).

Tatăl meu a avut şi el oarecare încercări literare şi în 1884—85 a scos, în Folticeni, o gazetă politică: «*Gazeta de Folticeni*». A scris şi în «Romanulu» al lui Rosetti şi în «Telegraful» lui Fundescu, cu care era prieten.

Tatăl meu s-a născut la 30 oct. 1831 şi a murit la 19 ian. 1889.

Mama mea, Maria (acasă îi ziceau Maşa sau Maşinca) era fiica Banului Iancu Borş, de la Bădiliţa, jud. Sucevii, coborîtor din Andrei Borş de Budafalva, soldat din Szathmar, cum îl numeşte documentul lui Rudolf II din 1580. Răstrăbunul lui Iancu Borş a fost Ierofteiu, episcopul Huşului, care a păstorit de la 1742—1752.

Mama mea s-a născut la 6 februar 1835, în Văscăuţi, ţinutul Hotinului, şi a fost o femeie cu multă fantezie şi foarte simţitoare. A făcut studii la Kişinău, unde avea rude pe Kazimireşti, unul din ei ţinea pe sora lui Iancu Borş. Mama avea talent muzical.

Am făcut clasa I primară la şcoala din Rădăuţi, tîrguşor pe malul Prutului; restul şcoalei primare şi gimnaziul în Folticeni. În gimnaziu am fost tot premiantul întîiu. La liceul Naţional din Iaşi am făcut clasa a cincea, iar din a şasea m'am retras, ca să mă prezint la examen ca preparat în particular, şi am perdut anul.

Anul al doilea iar l-am perdut, şi m-am înscris toamna la «Sf. Sava» în Bucureşti, dar am simulat o boală şi am venit acasă, fiindcă sufeream de nostalgie şi nu mă puteam obişnui cu viaţa de Bucureşti, unde locuiam o mansardă la otel Imperial. În al treilea an am intrat la Institutele-Unite din Iaşi şi într-un an am trecut cl. VI şi VII, şi toamna am luat bacalaureatul.

Am făcut un an Dreptul în Bucureşti. Eram şi funcţionar la Ministerul de Finanţe, o viaţă care mă tortura, şi am fugit din Bucureşti. La Iaşi am luat licenţa. În 1889, la moartea tatei, eram în anul al treilea, şi pe urma lui nerămînînd nici un fel de avere, am dus zile grele şi în iarna aceea am fost numit suplinitor la catedra de limba română, cursul inferior, şi latină, clasa a patra, la liceul din Bîrlad, suplinind şi eu pe suplinitorul Evolceanu. Cursul de latină mă tortura şi în martie 1890 am trecut ca ajutor de judecător la Paşcani, judeţul Suceava, unde am stat pînă la 1 ianuar 1891, cînd am demisionat ca să fac avocatură la Folticeni. Nu am făcut nici o ispravă şi în decembrie m-am dus judecător la Broşteni, în munţii Sucevii, şi am rămas în magistratură până în decembrie 1903, cînd din pricina unor politiciani care aveau nevoie de locul meu de judecător de şedinţă la trib. din Folticeni, am fost trecut ca procuror la Râmnicul-Sărat. Am demisionat şi am făcut avocătură...

În 1909 am fost ademenit şi am primit postul de inspector agricol, dar în 1911 m'au destituit, fiindcă am introdus în ţară pe Dr. Racovschi, expulsatul.

În 1893 m-am căsătorit cu Elena, fiica lui Iorgu Văsescu din Folticeni, fiu de răzăş din Năneşti pe Siret, în judeţul Putnii. Am doi copii: Mircea, jud. de instrucţie la Botoşani, şi Sorin, care a făcut matematicile la Iaşi.

https://biblioteca-digitala.ro

În 1877, cînd aveam 13 ani, am făcut primele versuri, şi primele cuvinte au fost: « Te iubesc... » Eram în Broşteni, pe malul Bistriţii şi mă mişcaseră graţiile unei fete, mai mare decât mine. Nu cred că era vreo influenţă asupra mea, pentru că până atunci, nu cetisem nici o poezie, afară de acele, ce le învăţasem în *Abecedarul* lui Creangă. Cadenţa versurilor mi-a venit ca o revelaţie.

Am scris apoi multe versuri, versuri patriotice cu care am debutat prin « *Deşteptarea* », o gazetă a lui Polychroniade.

În gimnaziu am cetit multe romane franţuzeşti, în special ale lui Dumas-tatăl; am tradus nuvele din franţuzeşte, din care pe unele le-am publicat în gazeta tatei. Am tradus şi versuri şi am scris volume de versuri de dragoste, pe care însă am avut prudenţa să le ţin ascunse. Eram timid şi nu arătam nimănui producţiile mele. Astăzi constat că am bucăţi care nu sunt tocmai inferioare celora care se publicau pe atunci.

Peste cîţiva ani am publicat versuri în « *Revista Literară* » a lui Stoenescu şi în « *Viaţa Literară* » a lui Delavrancea, pe cînd eram student în Bucureşti.

O observaţie, poate caracteristică: nu am mai scris un vers de cînd m'am însurat.

În 1892 am început să tipăresc « *Şezătoarea* » şi am abandonat orice altă activitate literară, până ce prieteni ca Artur Stavri m'au târât cu ei la reviste ca « *Pagini literare* » şi altele, în care mi-am împrăştiat o muncă pe care nu o pot urmări.

În 1918 mi-a murit soţia — un efect al războiului — şi am fost deprimat sufleteşte multă vreme şi nici astăzi nu mi-am venit în fire; cu toate acestea, de câţiva ani, lucrez ceva mai mult. În afară de « *Şezătoarea* », am scris o serie de nuvele în ziarul « *Dimineaţa* », o serie de « *Amintiri literare* » în revista « *Viaţa Românească* » şi acuma scriu cronici în ziarul « *Lumea* » din Iaşi.

Alătur cronologia lucrărilor mele şi lista revistelor la care am colaborat, după cît îmi aduc aminte.

CRONOLOGIA OPERELOR:

Şezătoarea, revistă de folklor, 19 volume, Folticeni, 1892—1923;
Cimiliturile Românilor, Edit. Academiei Române, 1898;
După dragoste, schiţe şi nuvele, Bucureşti, 1901;
Instrucţiuni şi chestionar pentru culegerea materialului de folklor, Edit. Casa Şcoalelor 1904;
O chestie de folklor, extras din volumul publicat cu ocazia jubileului lui Petru Poni, Iaşi, 1906;
Răvaşul poporului, gazetă pentru săteni, împreună cu Mihai Sadoveanu, Folticeni, 1907—1909;
Datinele noastre la naştere, Edit. Minerva, 1908;
Datinele noastre la nuntă, Edit. Minerva, 1909;
Zmei şi zîne, Edit. Socec, 1909;
Filozofia babelor, extras din *Şezătoarea*, 1913;
Legenda arborilor îmbrăţişaţi, idem, 1913;
Primul proect de constituţie, Folticeni, 1914;
Carte despre datorii şi drepturi, Edit. Casa Şcoalelor, 1916;
Credinţi şi superstiţii ale poporului român, Edit. Academiei Române, 1916;
Din istoria culturală a Folticenilor, Folticeni, 1919;
Istoria unei epitropii, Craiova, 1920;
Cruzimi, Editura « Viaţa Românească », Iaşi, 1921;
Datorii şi drepturi, Carte pentru săteni, Editura Cartea Românească, Buc., 1921;
Meşteşugul vopsitului cu buruieni, Editura Cartea Românească Buc., 1923;

Reviste la care am colaborat:

Cimpoiul lui Fr. Damé;
Revista literară, Stoenescu;
Lupta literară, Delavrancea;
Gazeta săteanului, Datculescu, R.-Sărat:
Litere şi artă, Bucureşti;
Adevărul de joi, Buc.;
Viaţa literară, Buc.;
Pagini literare, Buc.;

https://biblioteca-digitala.ro

Sămănătorul, Iorga;
Noua Revistă Română, Rădulescu-Motru;
Revista Idealistă, Holban;
Îndrumarea, Iaşi;
Arhiva, Iaşi;
Ramuri, Craiova;
Făt-Frumos, Bîrlad;
Junimea literară, Cernăuţi;
Însemnări literare, Sadoveanu, Iaşi;
Revista Moldovii, Botoşani;
Gânduri bune, Buc.;
Viaţa Românească, Iaşi;
Flacăra, Buc.;
Renaşterea, Cluj;
Junimea Moldovei de Nord, Botoşani
şi altele pe care nu le mai ţiu minte

Ziare la care am colaborat:

Romanulu al lui C. A. Rosetti;
Adevărul;
Dimineaţa;
Lumea, din Iaşi;
Cultura poporului, Cluj.

ARTUR COROVEI
Folticeni, 24 *Sept.* 1923.

Documentele epistolare biobibliografice publicate mai sus folosesc deopotrivă istoricului *Şezătorii* şi viitorului monografist al lui Artur Gorovei. Lista publicaţiilor acestuia oprită, în răspunsul ce dă lui G. Bogdan-Duică, la anul 1923, se completează îmbelşugat cu numeroase articole şi cu publicaţiile ulterioare în volumele ce specificăm: *Din istoria oraşului Folticeni*, Roman, 1925; *Partea sufletului*, Folticeni, 1925; *Un mănunchi de documente*, Cernăuţi, 1926; *Poveste cu Făt-Frumos*, Buc., 1927; *Alte vremuri*, Folticeni, 1930; *Contribuţii la biografia lui C. Stamati*, Buc., 1931; *Descîntecele romînilor*, Buc., 1931; *Artistul Matei Millo*, 1932; *Contribuţiuni de istorie literară*, Buc., 1933; *Noţiuni de folklor*, Buc., 1933; *Ierotheiu episcopul Huşilor*, Buc., 1934; *Monografia oraşului Botoşani*, Folticeni, f.a.; *Spovedania lui moş Pintilie*, Buc., f.a.; «*Şezătoarea*» — *povestea unei reviste de folclor*, Cluj, 1932; *Folticenii*, Folticeni, 1938 ş. a, ş.a..

Citind primul număr al *Şezătorii*, învăţătorul S. Popescu din Ţonea (Ialomiţa) scria pe o carte poştală lui Gorovei: «Posteritatea cred că va recunoaşte mult partea de merit ce vi se cuvine pentru nobilul scop ce urmăriţi cu revista Dv., şi nu lăsaţi să se îngroape comoara nepreţuită a poporului» şi aceleaşi considerente pentru publicaţia de la Fălticeni încredinţa foiletonului din *Voinţa Naţională* (5 aprilie 1892), într-o lucidă viziune autohtonă şi cu autoritatea sa de cultură Delavrancea: «Mărturisesc că dintre toate felurile de publicaţiuni periodice «*Şezătoarea*» se cuvine a avea precădere înaintea ori-cărui om cult, literat şi bun Romîn, căci cel mai suveran mijloc de a înţelege un popor este acela de a-i cunoaşte şi aprofunda tradiţiunile, ştiinţa şi creaţiunile sale simple naive, dar adeseori străbătute de un spirit vast şi genial pe care numai mulţimile şi popoarele îl pot avea».

La începutul *Şezătorii* a fost Artur Gorovei şi *Şezătoarea* la începutul revistelor noastre de folclor, acum şaizecişicinci de ani.

К ГОДОВЩИНЕ ЖУРНАЛА «ШЕЗЭТОАРЯ»

Исполнилось 65 лет с тех пор как 1 марта 1892 г. вышел в свет в Фэлтичены самый крупный у румын фольклорный журнал «Шезэтоаря» («Посиделки»). Вплоть до прекращения выхода журнала в 1929 году вся редакционная работа выполнялась его основателем Артуром Горовей, с любовью отдавшим себя беззаветному служению этому делу и внесшим ценный вклад в зарубежную и отечественную фольклористику.

В 1931 году А. Горовей рассказал на страницах первого номера журнала «Архива де фольклор» «историю» своего журнала, особенно останавливаясь на своих начинаниях и сотрудниках.

https://biblioteca-digitala.ro

В данной статье отмечается 65-я годовщина со дня выхода журнала «Шезэтоаря» и публикуются три неизданных письма Артура Горовея, найденных в коллекциях корреспонденций АН РНР. Первые два были написаны в самый год выхода в свет журнала. Они проливают свет на неустанную работу и благородную страсть А. Горовея, поставленную на службу собирания и изучения румынской народной поэзии, и одновременно осведомляют о теплом приеме, оказанном журналу «Шезэтоаря» в стране и за рубежом.

Приведены выдержки из хвалебной рецензии Делавранчи и сведения о первых контактах с заграницей. Третье письмо носит автобиографический и библиографический характер.

COMMEMORATION OF THE « SEZATOAREA » REVIEW

65 years have elapsed since the apparition, in Falticeni, of the most important Roumanian folklore review *Sezatoarea*, founded on the 1 of March 1892.

From the beginning till 1929 when the publication ceased to appear, the responsibility and editorship of the review fell entirely upon the folklorist Arthur Gorovei, who with devotion and keen spirit dedicated his entire life to the study and propagation of local and foreign folklore, contributing a large number of valuable surveys and notes. The founder of the review published in the first issue of the *Archiva de Folclor* (1931) *the story* of his review, insisting chiefly upon the beginning of the review and its collaborators.

The present article commemorates the apparition of the *Sezătoarea* review reproducing three unpublished letters of Arthur Gorovei from the collection of correspondence of the library of the R.P.R. Academy. The first two letters date from the year of the apparition of the periodical, throwing a light upon Gorovei's noble passion and strenuous efforts in collecting and studying Roumanian folk poetry, pointing out furthermore the warm reception given to the *Sezatoarea* review by the folklorists of our country and abroad. Fragments of Delavrancea's eulogious critique are reproduced and information on the first contact with foreign institutions are indicated. The third letter contains autobiographic and bibliographic material.

https://biblioteca-digitala.ro

VLADIMIR IVANOVICI CICEROV

Folcloristica sovietică, întreaga folcloristică marxistă şi cei ce preţuiesc cunoaşterea obiectivă, multilaterală a creaţiei populare, au suferit o grea pierdere prin moartea lui V. I. Cicerov.

Din prima generaţie de folclorişti educaţi în spirit revoluţionar, V. I. Cicerov a fost de la începutul activităţii sale, în rîndurile celor ce au luptat pentru făurirea folcloristicii ştiinţifice. Elev al fraţilor Boris Matveevici şi Iurii Matveevici Sokolov, el a început cercetările de folclor încă pe cînd era student la Universitatea din Moscova, participînd în 1927—1928, la expediţia de culegere şi studiere a bîlinelor din regiunea lacului Onega. Expediţia aceasta organizată « pe urmele culegerilor lui P. I. Rîbnikov şi A. F. Hilferding» a dat prilej lui V. I. Cicerov să studieze răspîndirea diferitelor tipuri de bîline, să stabilească diferenţele de conţinut şi formă între variantele aceluiaşi tip şi să ajungă la constatarea că printre cîntăreţii de bîline, printre rapsozii din nord, există adevărate şcoli ce se caracterizează prin repertorii proprii şi prin moduri proprii de a realiza imaginea eroilor (v. Skazateli Onego-Kargopolşcinî i ih bîlinî — Rapsozii din regiunea Onega-Kargopol şi bîlinele lor în I. M. Sokolov « Onejskie bîlinî» Moscova 1948, 34—65). Constatarea aceasta este de mare importanţă pentru studiile generale asupra creării şi răspîndirii cîntecului epic popular.

V. I. Cicerov a reluat de mai multe ori şi sub diferite forme — articole, ediţii critice de materiale, etc. — studiul poeziei populare epice. În anii din urmă el a fost îndrumătorul şi organizatorul cercetării eposului la popoarele din U.R.S.S. În această calitate a luat parte la conferinţele asupra studierii eposului slavilor de răsărit (Kiev 1955), eposului Alpamîş (Taşkent 1956) şi eposului Narţilor (Ordjonikidze 1956). În referate şi discuţii el a arătat că studierea cîntecelor epice ale popoarelor din U.R.S.S. trebuie să se bazeze pe cercetări istorice concrete care să ducă la dezvăluirea procesului creaţiei epice, la cunoaşterea caracterului naţional şi a legilor de dezvoltare ale acestei creaţii (v. Soveşcianie posveaşcennoie eposu vostocino-slaveanskih narodov. — Consfătuire consacrată eposului popoarelor slave de răsărit — Izvestia Akad. Nauk S.S.S.R. XV, 1, Moscova 1956, 90).

Din folclorul tradiţional rus, V. I. Cicerov s-a ocupat de asemenea în chip deosebit de poezia sărbătorilor de peste an şi mai cu seamă de cea a sărbătorilor de iarnă. Lucrarea lui de doctorat prezentată la Institutul de etnografie din Moscova înfăţişează « Perioada de iarnă a calendarului agricol rusesc din sec. XVI—XIX» (Zimnii period russkogo zemledelcekogo kalendarea. Kratkie Soobşcenia Instituta Etnografii Akad. Nauk S.S.S.R., VIII, Moscova 1949). Din aceste obiceiuri el a studiat aparte colindele ruseşti şi a stabilit o tipologie a lor (v. Russkie koleadki i ih tipî — Colindele ruseşti şi tipurile lor — Sovetskaia Etnografia, 1948, 2, 105—109). Lucrarea a fost publicată în întregime după moartea lui sub titlul: Zimnii period russkogo narodnogo zemledeliceskogo Kalendarea XVI—XIX vekov. — Perioada de iarnă a calendarului popular agricol rus în sec. XVI—XIX Moskova 1957.

Dar dincolo de aceste două importante capitole ale folclorului rus tradiţional la a căror cunoaştere ştiinţifică a adus contribuţii hotărîtoare şi de interesul arătat folclorului răscoalelor

https://biblioteca-digitala.ro

țărănești, V. I. Cicerov și-a consacrat activitatea în mare parte studierii cîntecului muncitoresc de luptă. Atenția lui s-a îndreptat încă din 1930 spre poezia revoluționară a proletariatului. Împreună cu S. D. Magid și P. G. Șiriavoi el a început să culeagă cîntecele și amintirile vechilor bolșevici și a muncitorilor ce au luat direct parte la mișcarea revoluționară. El a continuat pînă în ultimii ani, culegerea acestui prețios material folcloric. În 1953 a publicat un important studiu asupra cîntecelor și poeziilor proletariatului în timpul mișcărilor revoluționare dintre 1890-1907 (Pesni i stihi proletariata v period massovogo rabocevo revoluționnogo dvijenia 1890-1907 — Cîntecele și poeziile proletariatului în perioada mișcării muncitorești revoluționare de masă dintre anii 1890—1907, Russkoe narodnoe poeticeskoe tvorcestvo. Trudî Instituta Etnografii, Akad. Nauk S.S.S.R. XX. Moscova 1953, 150—195). Aici V. I. Cicerov a dat o adevărată istorie a cîntecului revoluționar rus pînă în 1907. El a scos în chip deosebit în evidență rolul pe care l-a avut presa ilegală și mai cu seamă « Pravda », în răspîndirea cîntecelor revoluționare. De un mare interes pentru istoria dezbaterilor asupra caracterului colectiv al folclorului este articolul puțin cunoscut la noi, « Poezia muncitorească » publicat la 5 aprilie 1914 în « Drumul Pravdei » (nr. 56) în care se spune: « În acest articol nu vom vorbi despre poeziile ieșite de sub pana cutărui sau cutărui poet muncitor, ci despre acele opere poetice care sînt produsul colectiv al maselor. Vom vorbi aici despre cîntece, poezii și ceastușki, compuse în comun de autori necunoscuți. Orice poezie populară incluziv cea muncitorească se compune în așa fel încît începută de unii, este completată de alții, schimbată iar de alții și desăvîrșită de următorii. Vre-un localnic sau un etnograf culegător venit din altă parte, notează cîntecul și în felul acesta, opera colectivă nimerește la tipar. Prin faptul că un asemenea cîntec este creat de un colectiv întreg, faptele cuprinse în el sînt deosebit de semnificative și tipice, iar prezentarea realității deosebit de precisă și veridică ».

Nu mai puțin important este aportul lui V. I. Cicerov la cunoașterea folclorului contemporan, la studierea creației populare sovietice. După ce a participat la alcătuirea volumului « Creația popoarelor din U.R.S.S. » (Tvorcestvo narodov S.S.S.R.) publicat pentru aniversarea a 20 de ani de la Marea Revoluție din Octombrie de A. M. Gorki, L. Z. Mehlis și A. I. Stetco (Moscova 1937) a continuat cu asiduitate cercetarea creației noi, a formelor noi pe care le ia folclorul în condițiile contemporane de dezvoltare a vieții popoarelor din U.R.S.S.

Prin temeinice studii de bibliotecă și de arhivă dar mai cu seamă pe baza numeroaselor și susținutelor cercetări de teren, V. I. Cicerov a ajuns la o bogată experiență folcloristică și la importante constatări ce i-au îngăduit să contribuie în chip hotărîtor la lămurirea problemelor principale ale folcloristicii sovietice și la precizarea metodelor ei de cercetare. În articolul « Tradiție și paternitate în folclor » (Tradiția i avtorskoe nacealo v folklore — Sovetskaia Etnografia. 1946, 2, 29—40) el a căutat să stabilească pe bază de material concret, pe baza studiului de variante în cadrul diferitelor genuri și sub perspectiva procesului de evoluție, rolul colectivității și al individului în creația populară, valoarea creației, rosturile și modurile înnoirii.

« Tradiția și individualitatea — spune V. I. Cicerov — merg mînă în mînă, trăiesc ca două aspecte ale aceluiași proces de creație. Niciodată caracterul tradițional al artei n-a lipsit de personalitate pe purtătorii ei talentați, nici chiar în acea perioadă în care nu se recunoștea că gîndirea și simțirea individuală aparțin personal unui singur om » (33). « În folclor individualitatea și colectivul sînt uniți prin concomitența procesului de creație, acest lucru se datorește faptului că individul exprimă ideile colectivului iar colectivul participă la prelucrarea unei opere create de cineva » (35).

În discuția care a avut loc în legătură cu volumul: *Ocerki russkogo narodno-poeticeskovo tvorcestva sovetskoi epohi* — (Studii asupra creației poetice populare ruse din epoca sovietică. Moscova 1951), I. V. Cicerov a luat poziție împotriva încercării de a include în folclorul sovietic o serie de creații întîmplătoare, lipsite de valoare ale unor autori cunoscuți, creații pseudo-

https://biblioteca-digitala.ro

populare pe care poporul nu le-a acceptat niciodată. El s-a ridicat de asemenea contra încercărilor de a arhaiza cu orice preț stilul creațiilor populare, de a le falsifica stilizîndu-le. Dar nu mai puțin categoric s-a ridicat și împotriva negării nihiliste a existenții oricărei creații populare în epoca sovietică. El a arătat că în folclor există genuri care rămîn și înfloresc și genuri care se transformă sau dispar fiindcă sînt depășite și a căutat să stabilească cînd și în ce chip are loc înnoirea tradiției și improvizarea de creații noi. El a precizat că improvizarea diferă de la gen la gen, nu este întotdeauna și în toate mediile sociale aceeași.

Cît privește metoda de cercetare, el a accentuat mereu importanța cunoașterii nemijlocite a folclorului viu și rolul pe care trebuie să-l acorde folcloristica științifică studierii conținutului operelor folclorice fără de care nu se poate ajunge la stabilirea adevăratei lor valori. Fără a cunoaște conținutul creațiilor populare putem socoti autentice, lucruri întîmplătoare lipsite de valoare artistică.

De mare importanță pentru cunoașterea cît mai exactă a contribuției pe care V.I. Cicerov a adus-o lămuririi principiilor folcloristicii științifice și precizării metodelor ei de lucru, este prezentarea făcută de el împreună cu folcloristul muzical E. V. Ghippius, primilor 30 ani de dezvoltare ai folcloristicii sovietice (Sovetskaia folkloristika za 30 let. Sovetskaia Etnografia. 1947, 4, 29—51). Pornind de la primele luări de poziții ale folcloristicii sovietice față de teoria reacționară asupra originii aristocratice a folclorului, față de interpretarea lui formalistă, aistorică și față de dibuirile vulgar-sociologice, prezentarea lui V. I. Cicerov și E. V. Ghippius ne arată cum s-a elaborat concepția de bază asupra folclorului, creație colectivă a maselor populare muncitoare, asupra caracterului artistic al acestei creații, asupra necesității de a vedea în folclor realitate vie nu relicve, de a-l considera « nu răsunet al trecutului ci o voce puternică a prezentului ». Ea ne îngăduie să situăm mai bine munca și poziția teoretică a lui V. I Cicerov în ansamblul dezvoltării folcloristicii sovietice.

În bogata activitate a lui V. I. Cicerov trebuie menționate de asemenea studiile lui asupra legăturilor dintre folclor și literatură.

V. I. Cicerov n-a fost însă numai un învățat de seamă, un eminent cercetător și teoretician, ci și un pedagog neobosit. El a fost în ultimii ani profesor al Universității din Moscova. Cursul său conspectiv de folclor rus pentru studenții fără frecvență a ajuns între 1939—1948, la patru ediții. Foarte importante pentru formarea viitoarelor generații de folcloriști sînt capitolele despre obiceiurile și poezia calendaristică ale folclorului rus scrise de el, atît în *Russkoe narodnoe poeticeskoe tvorcestvo* (II, 1, Moscova-Leningrad 1955), cît și în manualul de folclor rus pentru universități, publicat sub îngrijirea lui P. G. Bogatîrev (Russkoe narodnoe poeticeskoe tvorcestvo. Ed. I Moscova 1954 Ed. II Moscova 1956).

Folcloristica romînească de astăzi străduindu-se să-și precizeze principiile și să-și elaboreze metoda de cercetare, a învățat din preocupările teoretice și metodologice ale lui V. I. Cicerov. Studiile lui au fost pentru noi pline de lămuriri și sugestii. Alături de folcloristica sovietică deplîngem dispariția lui în plină putere de creație înainte de a fi împlinit cincizeci de ani.

MIHAI POP

https://biblioteca-digitala.ro

DIN REALIZĂRILE FOLCLORISTICII NOASTRE

Sesiunea Institutului de Folclor

Între 9—11 decembrie 1957 a avut loc sesiunea ştiinţifică a Institutului de Folclor închinată celei de a 10-a aniversări a proclamării Republicii Populare Romîne.

Sesiunea a fost un nimerit prilej de a trece în revistă activitatea folcloristică din ţara noastră, activitate care, fără îndoială, n-ar fi fost posibilă în alte condiţii decît acelea ale regimului de democraţie populară.

În cuvîntul său de deschidere, prof. Mihai Pop, directorul adjunct, a înfăţişat unele din realizările Institutului de Folclor de la înfiinţarea acestuia şi pînă acum, arătînd că cercetătorii Institutului au desfăşurat în toată această perioadă a bogată activitate. Nu mai puţin de 274 expediţii de teren au îngăduit culegerea şi studierea folclorului romînesc şi cel al minorităţilor naţionale în condiţii ştiinţifice din ce în ce mai bune.

Spre deosebire de lipsa de mijloace şi înţelegere, de care s-au izbit cercetătorii noştri în trecut, Institutul de Folclor şi cercetătorii săi au realizat într-un timp relativ scurt însemnate progrese, pregătind apariţia primelor şase monografii regionale ce vor face parte din marea colecţie *Folclorul Republicii Populare Romîne.*

Toate aceste progrese se datoresc în primul rînd concepţiei şi metodei ştiinţifice care stau la baza cercetărilor de folclor. Înţelegerea ştiinţifică a fenomenului folcloric îngăduie astfel să cuprindem în cercetările de acest gen toate bunurile artistice ale poporului, fie de natură literară, muzicală, coregrafică, bunuri care reflectă întregul proces istoric al trecutului şi al prezentului. Folclorul nu mai este astfel studiat ca un fapt care şi-a pierdut de mult actualitatea. În concepţia ştiinţifică asupra genezei formelor de cultură, folclorul nu este numai un element permanent viu, dar şi un factor însemnat în realizarea revoluţiei noastre culturale.

Cele mai multe comunicări prezentate în cursul sesiunii au fost în legătură cu sistematizarea ştiinţifică a materialelor folcloristice culese, problemă de o deosebită importanţă astăzi, cînd se pregăteşte marea colecţie a folclorului romînesc.

Vom prezenta foarte pe scurt comunicările care tratează această problemă.

P. Carp: *Problema finalei în clasificarea melodiilor populare romîneşti.*

Pentru a uşura analiza comparativă a melodiilor în vederea clasificării lor, P. Carp propune un principiu de unificare în notarea lor, bazat pe asemănarea — în linii mari — a conturului melodic, cît şi a unor formule melodice caracteristice.

Pornind de la modalităţile şi sensurile evoluţiei melodicii populare romîneşti, aflate cu ajutorul unei metode de cercetare adaptată la specificul obiectului, autoarea constată că între melodiile repertoriului muzical al ţării se poate stabili o linie de continuitate filogenetică; această continuitate dovedeşte că « toată bogăţia şi diversitatea muzicii noastre populare se prezintă ca ramificaţia bogată a unui singur trunchi », iar diferitele tipuri melodice, chiar dacă aparent sînt independente, s-au născut unele din altele prin evoluţie. Ceea ce a rămas mai constant şi mai uşor de identificat în cursul evoluţiei sînt schemele largi ale contururilor melodice şi ale unor formule melodice.

Acestea urmează a fi notate — respectiv — cu aceleaşi note. Astfel, ceea ce în cursul evoluţiei, a rămas pe loc, apare în acelaşi loc, iar ceea ce s-a deplasat — de exemplu anumite cadenţe inferioare, cît şi *cadenţa finală* a melodiilor — apar în locurile în care s-au deplasat.

Notarea relativă a melodiilor după acest principiu oglindeşte relaţiile naturale dintre melodii şi prin aceasta face posibilă *clasificarea naturală* a melodiilor.

O altă lucrare care tratează problema sistematizării materialului este lucrarea lui I. Iagamas: *Despre gama muzicii populare maghiare.* După ce face unele aprecieri asupra publicaţiilor de muzică populară maghiară în secolul trecut, I. Iagamas combate aşa zisa « scară maghiară » — susţinută de unii muzicieni — pe baza constatărilor lui Béla Bartók şi Kodály Zoltán pe care

https://biblioteca-digitala.ro

le rezumă. Melodiile vechi de muzică populară maghiară își au originea în scara pentatonică anhemitonică de origine turco-tătară. Kodály împarte aceste melodii în trei grupe, caracterizînd fiecare grupă din punct de vedere muzical.

Autorul comunicării, pe baza cercetărilor lui Kodály și Bartók, afirmă că melodiile pentatonice constituie « gama cea mai caracteristică a noului stil al melodiilor maghiare ».

I. Iagamas discută în continuare și părerile lui Járdány Pál în ceea ce privește examinarea gamei cîntecelor populare maghiare și ajunge la concluzia că melodiile pentatonice și heptatonice constituie cele două grupe importante ale cîntecelor populare maghiare.

În comunicarea sa: *Despre problema clasificării tehnice a jocurilor românești*, Andrei Bucșan se ocupă în prima parte de clasificarea fenomenelor coregrafice după o metodă științifică, trecînd apoi la cele trei criterii întrebuințate în gruparea materialului coregrafic cules și anume: geografic, istoric și morfologic care « se bazează pe compararea diferitelor aspecte pe care le pot căpăta elementele specifice jocului popular ».

În restul comunicării, A. Bucșan se ocupă de criteriul morfologic — funcțional, deoarece nu s-au făcut pînă în prezent clasificări ale jocurilor după specificul artei coregrafice: tehnica și stilul de joc. Cu acest scop el leagă ritmul de imaginea concretă a mișcării, fixîndu-și în același timp termenii pe care îi va folosi.

În ceea ce privește succesiunea figurilor, A. Bucșan împarte jocurile în trei categorii.

Cunoașterea elementelor ritmice constituie un factor important, dar ele nu pot defini întregul complex tehnic al jocului fiind subordonate elementelor care determină organizarea jocului în ansamblul său.

Analizînd mai departe elementele principale în clasificarea tehnică a jocurilor, A. Bucșan consideră formația de joc drept un factor foarte important pentru orice caracterizare coregrafică. Prezentînd criteriile care stau la baza acestei noi clasificări, autorul termină prin a expune clasificarea propriu-zisă.

Tot în această categorie a sistematizării materialului științific adunat intră și comunicarea cercetătoarei T. Brill: *Cîteva aspecte ale clasificării prozei populare epice românești.*

Autoarea amintește tipologiile existente bazate pe material românesc și se oprește asupra lucrării lui Adolf Schullerus, care timp de 20 de ani a constituit un punct important de orientare în cercetarea acestui domeniu. Arată însă că materialul acumulat în acest timp și apariția unor lucrări mai noi, cu o concepție lărgită a cercetătorului de pe o treaptă nouă de cunoaștere, au făcut necesară o nouă tipologie a materialului românesc, la care lucrează un colectiv al Institutului de Folclor.

Comunicarea expune în linii generale principiile după care se efectuează indicele de basme.

Oglindind o anumită treaptă a muncii, autoarea arată cum diversitatea și complexitatea genului, continua efervescență a acestui fenomen viu, povestitul, face ca materialul cercetat să fie foarte divers și să pună probleme atît de natură teoretică cît și mai ales de natură practică.

Subliniind faptul că transformările suferite de deznodămîntul narațiunilor sau a personagiului central, schimbă direcția tematico-ideologică a pieselor, dîndu-le un alt conținut de care trebuie ținut seamă în clasificarea lor, autoarea arată concluziile la care a ajuns.

De un deosebit interes s-au bucurat comunicările care prezintă munca colectivelor monografice ce lucrează la pregătirea colecției *Folclorul Republicii Populare Române.*

Comunicarea lui C. Zamfir: *Baza instrumentală a stilului vocal năsăudean* este o interesantă prezentare a specificului cîntecului regional. În relevarea specificului regional trebuie să se țină seama de anumite criterii pe care autorul le prezintă cu ajutorul a numeroase exemple. Locul de întîlnire al țăranilor sînt șezătorile și petrecerile familiare unde melodia fluierului se împletește cu cîntecul vocal. Aici se creează și se dezvoltă acel stil specific regional, care-și are originea în cîtecul păstoresc dinaintea secolului al XV-lea. Din cercetările făcute rezultă că, prin tradiție, cîntarea este o îndeletnicire strict femeiască datorită vieții economice, iar executarea la fluier o îndeletnicire strict bărbătească. Crearea și dezvoltarea stilului vocal năsăudean se atribuie deci în special femeilor.

Comunicarea cercetătoarei Emilia Comișel tratează despre: *Ritmica și metrica colindelor din Hunedoara.*

După ce analizează, la început, cauza bogăției și varietății ritmurilor în muzica populară, deosebindu-le apoi de cele ale colindelor, cercetătoarea subliniază, pentru studierea ritmului, cunoașterea versificației populare, deoarece aceste două se leagă în mod organic.

« Colindele se cîntă pe versuri izometrice, hexa și octosilabice, acestea din urmă fiind mai numeroase ».

Se relevă apoi rolul accentului în vers și legătura acestuia cu ritmul colindelor. Gruparea ritmurilor corespunde modului de organizarea în motive, fraze, perioade.

https://biblioteca-digitala.ro

În încheiere E. Comişel încearcă o sistematizare a combinaţiilor ritmice şi analizează raportul între metru şi forma arhitectonică.

De o deosebită importanţă în domeniul coregrafiei este comunicarea lui C. Costea: *Structura jocurilor fecioreşti din Ardeal.* Comunicarea este doar un fragment dintr-un studiu mai amplu asupra acestei probleme.

C. Costea nu s-a mulţumit să prezinte în general problema, ci a analizat-o minuţios, căutînd să pătrundă adînc structura dansurilor populare. El a descompus în cele mai mici elemente unităţile de mişcare, studiindu-le în parte pentru fiecare din cele patru tipuri de joc fecioresc considerate mai importante: Fecioreasca făgărăşană, Fecioreasca din Tîrnăveni (Ardealul de mijloc), Bărbuncul şi Haidăul.

În încheiere, autorul face o sistematizare a rezultatelor diferitelor analize, dînd o sinteză clară a cercetărilor sale.

Comunicările lui Gh. Ciobanu: *Cîntecul popular orăşenesc* şi C. Prichici: *Romanţa în ritualele de nuntă şi «mormîntare» din Moldova* relevă faptul că folclorul orăşenesc are astăzi un loc bine stabilit în sfera largă a folclorului romînesc.

Acest domeniu a fost foarte puţin cercetat datorită faptului că folclorul orăşenesc era privit cu neîncredere de folclorişti. Gh. Ciobanu combate această greşită părere, arătînd legătura strînsă care a existat şi există între oraş şi sat, precum şi între cîntecul popular ţărănesc şi cîntecul popular orăşenesc.

Urmărirea acestor creaţii muzicale este destul de grea, datorită lipsei de documente. Totuşi din materialul existent reiese că autorii cîntecelor populare orăşeneşti au fost oameni din protipendadă, din mica burghezie şi lăutari. Producţiile acestora s-au răspîndit datorită tematicii care era la modă.

Gh. Ciobanu face apoi o trecere în revistă a celor mai de seamă autori ai cîntecelor populare orăşeneşti din secolele trecute, oprindu-se îndeosebi asupra lui Nănescu şi A. Pann.

Toate producţiile anterioare secolului al XIX-lea aveau însă un puternic caracter oriental.

«După anul 1800 începe să se infiltreze în Principatele Romîne cultura muzicală de tip occidental» sub influenţa căreia au apărut noi cîntece care au fost difuzate prin intermediul lăutarilor şi al tiparului.

Comunicarea lui Gh. Ciobanu a constituit o preţioasă completare într-un domeniu puţin cercetat.

În comunicarea sa: *Romanţa în ritualurile de nuntă şi «mormîntare» din Moldova*, C. Prichici a elucidat un capitol din aceeaşi problemă: folclorul orăşenesc.

Datorită calităţilor ei deosebite, romanţa are o largă răspîndire, fapt care a putut duce la transformarea ei în marş funebru sau marş nupţial. Acest gen muzical s-a dezvoltat la noi în secolul al XIX-lea şi primele trei decenii ale secolului al XX-lea. La început, versurile melodiilor romanţelor erau mai mult sau mai puţin realizate artistic. Cu timpul însă, producţii ale celor mai de seamă scriitori ca: Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, însoţite de muzică capătă o circulaţie generală. Comunicarea analizează apoi cauzele care au dus la schimbarea funcţională a romanţei.

Deosebită de valoroasă a fost comunicarea lui H. H. Stahl: *Folclorul şi obiceiul pămîntului.*

H. H. Stahl combate părerea, într-o vreme mult răspîndită şi anume aceea că «ceea ce găsim azi în cercetările noastre folclorice nu sînt decît fragmente, membre disjecte, supravieţuiri răzleţe şi urme aproape şterse, adică «tradiţiuni» dintr-o veche cultură populară, materială şi spirituală, care va fi fost pe vremuri perfect închegată, organic constituită, unitară».

Datorită acestui lucru concepţia despre folclor era greşit înţeleasă. Se considera de datoria fiecărui cercetător de a culege şi corija producţiile populare, deoarece în forma lor iniţială erau socotite impure.

În privinţa aşa zisului «obiceiul pămîntului» au fost diverse teorii, făcîndu-se totodată foarte multe exagerări.

Autorul arată că pentru studierea dreptului cutumiar romînesc nu pot fi întrebuinţate metodele clasice ale folclorului. Cercetătorul folclorului juridic trebuie să fie şi jurist pentru a putea face «analiza sociologică completă a necontenitelor prefaceri ale dreptului în sînul unor imprejurări sociale mereu schimbate».

Interesante în ce priveşte legătura folclorului romînesc şi cel maghiar au fost comunicările lui I. Farago: *Influenţe romîneşti în folclorul versificat al ciangăilor din Moldova* şi *Ştefan cel Mare în tradiţia populară a ciangăilor din Moldova.*

Prima comunicare relevă influenţa romînească în vocabularul şi folclorul ciangăilor din Moldova.

În colindele de crăciun versurile sînt jumătate maghiare, jumătate romîneşti. Este foarte frecvent în cîntecele ciangăieşti refrenul romînesc, care în muzica populară maghiară nu există aproape

https://biblioteca-digitala.ro

de loc după mărturia lui Kodály. Cîntecele ciangăieşti cu refren romînesc au în majoritatea cazurilor melodie romînească.

O cercetare mai adîncă, în acest domeniu, întreprinsă şi de alţi folclorişti, ar putea stabili şi lămuri unele probleme legate de folclorul nostru şi al naţionalităţilor conlocuitoare.

În cursul discuţiilor au luat cuvîntul folcloristul albanez Kongoli Baki, care se găsea în călătorie de studii în ţara noastră, şi filologul polonez Witold Truszkowski.

Ei au arătat asemănările dintre folclorul romînesc şi folclorul albanez şi cel polonez, exprimîndu-şi dorinţa de a se organiza un schimb cultural cu echipe de specialişti care să studieze aceste legături.

La încheierea sesiunii mai mulţi folclorişti, printre care prof. Nicolae Ursu de la Timişoara, prof. C. Pavelescu de la Sibiu, prof. T. Mîrza de la Cluj au arătat necesitatea creării unei societăţi de folclor care ar avea rolul să ajute desfăşurarea muncii folcloriştilor din provincie.

L. B.

Comunicări de folclor în sesiunea generală 1957 a Academiei R.P.R.

În şedinţele de comunicări care au avut loc în cadrul secţiei a VI-a cu ocazia sesiunii generale ordinare ştiinţifice a Academiei Republicii Populare Romîne (26—28 septembrie 1957) s-au ţinut, alături de materialele de critică şi istorie literară, patru referate privind folclorul. Înalta instituţie de cultură dovedeşte astfel că valorifică străvechea cultură a poporului şi pe marii înaintaşi de preocupări folcloristice care i-au fost harnici membri: V. Alecsandri, Atanasie Marienescu, Al. Odobescu, B.P. Haşdeu, S. Fl. Marian, Ion Bianu, Artur Gorovei.

Din partea tov. Ion Muşlea s-a citit comunicarea: «Joimăriţa». Făcînd o incursiune în mitologia demonică la romîni (strigoi, iele, zburător, mama pădurii, ursitcare, spiriduş, marţi-seara, zorilă, murgilă), Muşlea se opreşte asupra joimăriţei, personagiu fantastic sau incarnat, care apare des în superstiţiile şi obiceiurile ţăranilor din Muntenia, Oltenia, Moldova de sud şi Transilvania de sud; asupra joimăriţei nu insistase de ajuns Lazăr Şeineanu, *Basme*, p. 1050 şi pentru care Tudor Pamfile, *Duşmani şi prieteni ai omului*, p. 103—108, deşi a cules, din imprimate, din manuscrise şi de la informatori, numeroase credinţe şi poveşti, nu a dat o justă viziune de studiu. Muşlea se opreşte la definiţia dată de *Dicţionarul limbii romîne*: «*Fiinţa mitologică, avînd înfăţişarea unei femei urîte şi spurcate* [*care apare ca o fantomă*] *spre a controla dacă fetele şi femeile tinere au terminat de dărăcit sau de tors lîna pînă în ziua de joi-mari, toată cinepa, inul şi lîna. Pe cele ce le găseşte în urmă cu lucrul le pedepseşte aspru*». Menţionează cele mai vechi izvoare care amintesc despre joimăriţa: D. Cantemir, *Descrierea Moldovei* (ed. G. Pascu), Buc. 1923, p. 170, şi interdicţia mitropolitului Sava Brancovici din 1775 (*«Se va arăta şpanilor, oamenii sau muierile care vor face foc la Joia-mare sau Blagoveştenie»*), după Şt. Meteş, *Istoria bisericii din Transilvania*. (ed. 2-a), I, p. 233, punînd superstiţia Joimăriţei în legătură cu ritualele de «moşi» — sufletele morţilor familiei — pentru care se aprindeau focuri, de boz sau de nuiele pentru ca «*să vie să se încălzească*» şi se făceau pomeni la morminte în Joia Mare, cînd «*se satură morţii*». Extrăgînd din răspunsurile la *chestionarul Haşdeu*, azi în întregime la Institutul de lingvistică, Filiala Cluj şi din răspunsurile la *chestionarul Nicolae Densuşianu* din Bibl. Acad. R.P.R. — Secţia Msse., Muşlea dovedeşte, pe baza unui material vast, din toate regiunile ţării, că, «*din motive de ordin economic, fiinţa aceasta devine spaima torcătoarelor. Cînd lumea începe să se trezească din ceaţa superstiţiilor credinţa se transformă într-un fel de obicei în care elementele vechi sînt interpretate în mod grotesc şi spectaculos de către oameni travestiţi*», care, printr-o gesticulaţie caracteristică, urmăresc să impresioneze pe fetele codaşe la lucru. Se consemnează şi acţiunea magică în vestul regiunii Piteşti, că «*în ziua de Joia-mare, dau foc la nişte gunoi, pun într-un ciomag un caier de cîlţi şi cu un fus atîrnat şi o numesc Joimăriţă şi afumă vitele prin obor ca să nu le vătăme orişicine*». Se studiază purtarea ciomagului cu cîlţi şi a fusului atîrnat de el, deghizarea unui bărbat îmbrăcat schimonosit, cu un cojoc întors pe dos, care intra în casă şi se recomanda «că e Joimăriţa» şi care da foc în curte la cîlţii găsiţi netorşi, iar uneori cu aceşti cîlţi aprinşi ameninţă că arde ochii torcătoarelor leneşe încercînd chiar «să toace» falangele degetelor ce nu munciseră îndeajuns.

Joimăriţa trece evolutiv într-un obicei înrudit cu colindatul şi pluguşorul. Se menţionează colindătorii cu «Joimăriţa», iar un informator din Romanaţi, după ce-o portretiza sumar, atestă trecerea ei în ciclul cîntecelor calendaristice: «*o femeie închipuită care arde fetele ce n-au isprăvit de tors..., acum se face şi colindă cu «Joimăriţa»*». Colindatul cu «Joimăriţa» cuprinde trei momente: *a)* deghizarea în joimăriţă a unui flăcău, în timp ce altul din ceată cîntă din fluier şi restul urează cu cojoacele întoarse sau «*îmbrăcaţi în haine zdrenţuroase, prefăcuţi la faţă, unul în uncheş, Joimarele şi unul* [în] *mătuşă, Joimărica*»; *b)* umblarea în săptămîna Patimilor

https://biblioteca-digitala.ro

cînd gospodinele roşesc ouă sau chiar la jumătatea postului, cu două săptămîni înainte de joia-mare, pe la gospodarii cu fete şi controlul torsului — feciorii colindători purtînd uneori «*uneltele de tortură ale joimăriţii*»: oala cu foc, cîlţi, căldăruşa cu jăratec; *c)* cererea de ouă şi strîngerea lor, în chip de daruri.

În Moldova mai ales cu Joimăriţa sînt speriaţi copiii neascultători, leneşi sau îndărătnici la mîncare. Graniţa de întindere nordică a Joimăriţei o trasează linia Mureşului, la nord de care apare Marţolea sau Marţi-seara. Această figură demonică este urmărită şi la romînii din Timoc, făcîndu-se constatarea că nu o cunosc romînii din Bulgaria, cum nu o au nici popoarele conlocuitoare şi învecinate.

Între credinţa din Elveţia într-o fiinţă care apare în zilele dintre Crăciun şi Anul Nou, numită, desigur după nodurile pe care le întăreşte în cînepa toarsă: *Chunkle* şi Joimăriţa noastră nu se pot face apropieri.

Propunîndu-şi să comunice *Cîteva rezultate asupra teatrului popular «Cucii»*, Gh. Vrabie descrie după ms. rom. 4965 (B.A.R.P.R.), f. 263, S. Fl. Marian, *Sărbătorile la romîni*. I, p. 282 şi după o serie de cercetări personale făcute în regiunea Bucureşti (satele: Brăneşti, Fundulea, Boruşeni), practica uneia dintre cele mai răspîndite pantomime în şesul sudic al ţării. Sînt arătate formele de anticipare ale apariţiei «Cucilor», interpretaţi de tineri între 15—20 ani, mascaţi şi costumaţi «*cu fuste de culori care mai de care mai pitoreşti, iar pe faţă cu o mască confecţionată din carton, simplă şi ea. La mijlocul trupului,* [atîrnată] *de briu cei mai mulţi poartă o curea cu clopote şi clopoţei. În mînă au o jordie de al cărui vîrf este legată o opincă*». Cum cucii urmează să fie văzuţi de întreaga poporime, locuitorii satelor respective «*bătrîni şi copii, bărbaţi între două vîrste şi feciori, femei*» iau loc în faţa gardului dinspre uliţă şi privesc acceptînd, ceea ce a întrat în tradiţie, să fie «*loviţi cu opinca din vîrful jordiei*», fără ca vreunul să se supere, dimpotrivă contribuind prin această acceptare la hazul general.

Vrabie se întreabă ce semnificaţie poate să aibă «lovitul cu opinca» şi îl asociază hazardat de «turnirul» medieval, la care, la fel, nimeni nu avea dreptul să se supere de lovitura primită. În ce priveşte diversitatea costumării cucilor, a hangului ţinut de lăutari şi a participării în masă a locuitorilor din satul respectiv, ca actori sau spectatori, se fac ipoteze pentru identificarea lor cu manifestările de carnaval *(cîşlegile)*; autorul trimite la două reportaje din *Curierul romînesc*, 1839, p. 98—109 şi *Albina romînească*, 1839, 41—44, unde se descriu Cîşlegile şi un carnaval la Roma. Se urmăreşte evoluţia Cucilor în cercetările lui Arnaudov, despre carnaval şi rusalii, studiul asupra ritualurilor şi legendelor bulgare, publicat în *Sbornik za narodni*, a. 36 (1924), pag. 1—242 unde grupul interpreţilor «harapilor» este format tot din 10—15 flăcăi, dintre care se aleg cei ce vor juca rolul de *hadji-baba* şi *Morena*, observîndu-se că în Bulgaria de nord-est structura reprezentării e mult simplificată şi că speţa a fost importată de către emigranţi veniţi din sud. Măştile de animale himerice şi de păsări înrudite cu Cucii, pielea de iepure pusă pe cap şi faţă (înfrumuseţată cu felurite hîrtii colorate şi lînă roşie), ca şi costumaţia femeiască sau soldăţească a variantei locale a trecut şi dincoace de Dunăre, în Ialomiţa şi Ilfov, cu frecvenţă în satele cu populaţie bulgărească. S-a părăsit elementul magic în favoarea distractivului, cu obiectiv înainte de orice «*să realizeze efecte comice*». Deplasarea calendaristică este evidentă şi acelaşi Arnaudov, *art. cit.*, p. 75 şi urm., precizează Cucii ca sărbătoare de iarnă cu reprezentări de Anul Nou în Tracia şi Macedonia, în timp ce în Bulgaria de nord şi în R.P.R. în sudul Bărăganului, Cucii rămîn manifestare de primăvară, la «lăsata secului», simbolizare a venirii anotimpului agriculturii.

Vrabie diferenţiază «Cucii» de jocul Păpuşilor, jocul Irozilor, jocul Jienilor, jocul Căluşarilor, de «moşnegi», «dame», «capra». Este greu de acceptat cu toată structura satirică a pantomimei paralelismul *Cucilor* cu «commedia dell'arte» prin rolul «*trăit şi creat după o manieră personală a artistului improvizat*», rămînînd valabilă caracterizarea de «*joc social cu participări masive din partea întregii colectivităţi*».

Comunicarea lui Al. Bistriţeanu despre «*Strigătura de dragoste*» reprezintă fragmentar o cercetare mai întinsă a sa despre strigături, porneşte de la caracterul sincretic al horei şi relevează după culegerile Alecsandri, *Poesii populare ale romînilor*, Bucureşti 1866; Gheorghe Cernea *Strigăte şi chiuituri la joc*, Sibiu, 1938, p. 13; Ion Pop-Reteganul, *125 chiuituri*, Gherla [1928], p. 11; Jarnik şi Bîrseanu, *Doine şi strigături din Ardeal*, Buc., 1885, p. 359; Vasile Bologa, *Poezii populare din Ardeal*, Sibiu, 1936, p. 176; I. Muşlea, *Cercetări folclorice în Ţara Oaşului*, în *Anuarul arhivei de folclor*, Cluj, 1932, p. 169; O. Densusianu, *Flori alese*, etc., semantismul liric al ţăranului ca expresie a fericirii sale în joc şi de elogiu pentru acel ce-a născocit hora, care-i dă o trăire paradisiacă. Se precizează sinonimele strigăturii în Transilvania (*zicături, chiote, strîgete, imituri, ţipuituri*) şi se fac considerente asupra ritmului coregrafic al horei. Bistriţeanu

https://biblioteca-digitala.ro

selectează strigăturile de dragoste, cărora le subliniază caracterul oarecum de odă prin salutul frumuseții « mîndrei » sau « bădiței », hiperbolizați cu elemente din lumea floral, a « dulcții » din viața morală și fizică, cu descrieri închegate în portrete de suplețe artistică. Frumusețea e definită ca dar al firii și ea e condiționată de fondul sufletesc al partenerului iubit, ajungîndu-se la complexul trăirii superioare: frumusețe — dragoste — viață, care dă suportul unei viziuni încîntătoare asupra existenței și lumii. Optimismul strigăturii de dragoste este opus pesimismului nostalgic din idilele și romanțele eminesciene.

Prin exemple antologice din ceea ce referentul numește « cursul normal al vieții » și « tulburarea cursului liniștit », se subliniază în strigătură contradicțiile sufletești provocate de dragoste în felurite împrejurări; chiar ideea nenorocirii, bolilor, prigoanelor sufletului celui îndrăgostit omenește « împărțirii în doi », lîngă ființa iubită fără nici o greutate. După strigături din culegerea Jarnik și Bîrseanu, p. 467, se învederează nediscriminarea de vîrstă a bărbatului îndrăgostit:

Citu-i moșu de bătrîn
Tot ar mînca măr din sîn ;
Citu-i moșu d-alb la plete
Totu-i stă firea la fete.

Etica îndrăgostitului îl mărturisește cu discreție și însăși iubirea trebuie păstrată în confidența de care se chezășuiește transferul sensibilității în perioada logodnei:

Cine iubește și spune
Nu-l răbda, doamne, pe lume ;
Cine iubește și tace
Rabdă-l, doamne, și-i dă pace.

(I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, p. 10)

Este urmărită perspectiva viitoarei căsnicii, care nu demobilizează încrederea și pasiunea celor îndrăgiți cînd sînt strîmtorați de sărăcie:

Hai, badeo, să ne-avem dragi
C-amîndoi sîntem săraci.
Și-om trăi cu buze moi
Ca și ăi cu șase boi.
Și-om trăi cu buze dulci
Ca și ăi cu șase junci.

(G. T. Niculescu-Varone, *Folclor romîn din Ardeal*, Buc., 1935, p. 31)

sau atitudinea pronunțată de clasă, din culegerile mai vechi:

Decît țipău cu unt
Și să-l mînci c-un om urît
Mai bine mălai zguros
Și să-l mănînci c-un om frumos!

(Jarnik-Bîrseanu, *op. cit.*, p. 462)

ca și din cele recente:

Frunză verde trei bujori,
Auziți voi, măi feciori,
Cînd o fi să vă-nsurați
De bogat să nu luați.

(C. T. Russu, *164 strigături și uituri*, Brașov, 1955, p. 6)

Sînt aduse comentariului strigăturile de chemare la joc și la sărut, schimbul de manifestări între fata pricepută la dans și feciorul priceput la sărutat, dilema flăcăului căruia îi place chiuitura dar și sărutatul, postura « doftorului de copile », a tipului de flăcău intrat prin nestatornicia lui, în gura satului tocmai pentru « mulțimea mîndrelor înscrise pe răboj ». Hora prin complexul de mărturii, de glume și încredințări exprimate în strigătura de dragoste aparține folclorului social, ca și celui intimist, de calificare etică.

https://biblioteca-digitala.ro

Valeriu Ciobanu a referat despre *A. I. Iatzimirski și folclorul romînesc*, subliniind, în paralela importantelor contribuții istorice, de filolog și de lingvist ale fostului conferențiar la universitatea din Petersburg și profesor la cea din Varșovia, care a cercetat în dese rînduri bibliotecile și locurile noastre, aspectele consacrate literaturii populare romînești. Referințele la folclorul romînesc, Iatzimirski le face fie în studii comparatiste interesînd pe ruși, fie în demonstrațiile lexicale ce-l interesau, fie pentru a populariza folclorul nostru în Rusia, iar uneori incidental. Astfel în *Darurile monarhilor ruși în Romînia din secolele al XVI-lea pînă în al XIX-lea* Iatzimirski reproduce, după C. Bilciurescu, o ciudată legendă moldovenească în care Petru Cel Mare își încheia viața staret la mînăstirea Neamțului.

În *O legendă pe scurt despre domnitorii Moldovei în Letopisețul Voskresensk*, citează pentru identitatea Mihail Letin-voevod Letin — cu sensul de păgîn, versuri din colecția V. Alecsandri:

Ea nu-i fată de-mpărat
Și chiar de Liftean bogat
Și de lege lepădat.

În articolul *Troiza Troiana*, propunîndu-și să lumineze un pasaj obscur din *Cuvînt despre oastea lui Igor*, Iatzimirski, alăturîndu-se părerii lui Hașdeu, implică expresia «*bădica Troian*» din plugușor, punînd la contribuție și o serie de tradiții despre «cărarea lui Troian».

Ilustrații din secolul al XVII-lea la legenda apocrifă despre lemnul crucii rezumă o variantă din culegerea de basme a fraților Schott și publică o legendă despre haiducul romîn Vasile cel Mare ce se înseriază tematicii «toiagul lui Aron», pe care Iatzimirski o culesese personal la Piatra Neamț. Monografia *Vechea artă romînească* îi dă prilejul să popularizeze legenda meșterului Manole (varianta G. Dem. Teodorescu), precizîndu-i înrudirea faptică de resort logic cu legenda rusească *Despre țarul Ivan cel Groaznic și constructorul catedralei Fericitul Vasile*.

Materialul se amplifică interesant cu scrisoarea inedită a lui Vasile Alecsandri trimisă rectorului Seminarului teologic din Chișinău, în care poetul de la Mircești diferențiază optimismul artei populare romînești de expresivitatea deprimantă a folclorului din Occident: «Desigur, fiecare știe, că poporul romînesc a purtat secole de-a rîndul jugul păgîn. Jugul l-a obișnuit cu chinuri, cu o răbdare infinită și e groaznic de spus: cu sabia... Era firesc să ne așteptăm ca și în operele de creație populară și în momentele de artă să predomine trăsăturile sumbre, sentimentul încătușat al jugului, misticismul și, în genere, pesimismul. Da, asta așa ar fi fost în mod firesc și mai ales posibil pe plan logic. În realitate, în acest domeniu, găsim cu totul altceva. Ascultați melodiile sonore ale cîntecelor noastre. Veți găsi oare acea tristețe? Ele sînt atît de depărtate de disperarea sumbră. Priviți desenele țesăturilor populare, de exemplu, pe renumitele noastre covoare. În ele veți găsi o cromatică variată, un amestec de tonuri luminoase și moi. Aceste îmbinări de colori sînt capabile să deștepte o dispoziție liniștită a spiritului. Mai mult chiar, în ele se exprimă o anumită psihologie a poporului și se observă speranța într-un viitor mai bun. Puneți alături și priviți colorile sumbre și tulburi ale modelelor occidentale, în care, în mod inevitabil, are prioritate misticismul și chiar pesimismul. Sînt două tipuri cu totul opuse de artă. Din aceeași natură și în care se găsesc tonuri atît de multe, poporul german alege pe cele tulburi, posomorîte și caută să le îmbine în acele contraste, care, prin combinarea lor, întăresc impresia de mohorît. Artistul popular romîn acționează cu totul altfel. Împestrițarea veselă a covorului romînesc îmi spune mai mult despre caracterul poporului meu decît tratatele plicticoase ale istoricilor și politicienilor care se referă la el. Da, încă o dată repet, că deloc nu este de nesocotit acel popor care crează țesături atît de frumoase cu desene atît de minunate și variate.»

Eseul eminentului savant rus A. I. Iatzimirski: *Haiducii din Basarabia în povestirile despre ei* se ocupă de eroi populari care și-au înscris numele în amintirea poporului muncitor: Bachior, Lăpușneanu, Codreanu, Bujor, Bărăgna, Groza și ca luptători sociali și ca luptători împotriva suzeranității turcești. În 1897, Iatzimirski analizează culegerea lui S. Fl. Marian, *Vrăji, farmece și desfaceri*, cu considerente ingenioase asupra puterii de plasticizare și de epitet a poeziei populare de dincoace de Prut:

«Neavînd un caracter religios, descîntecele sînt foarte poetice, bogate de epitete și figuri de stil. Iată cîteva epitete obișnuite, frecvent întîlnite: fratele soare frumos, luna, regina nopții, zmei cu solzi de aur, mătura din pene de păun, greblă de ghiocei, văduvă grasă, ceară scîrboasă, ochi de șoim, țărmuri umbrite, stînci acoperite de mușchi, soare sfînt asfințit, broască rîioasă, etc.

Comparațiile sînt foarte poetice și potrivite. Astfel fata frumoasă e comparată cu o floare cochetînd cu raza soarelui, vrăjitoarea o roagă pe Maica Domnului ca în bolnav să nu rămînă boală nici cît sămînța de mac împărțită în patruzeci și aruncată în mare, fata roagă să se distingă printre celelalte fete ca păunul între păsări și ghiocelul între plante».

https://biblioteca-digitala.ro

Aşijderea *Povestirea despre voievodul muntean Dracul în cercetarea unui savant romîn* scrisă pe marginea lucrării lui Ion Bogdan, *Vlad Ţepeş şi naraţiunile germane şi ruseşti asupra lui* confruntă o serie de tradiţii scrise şi orale, nu însă şi povestirea lui Petre Ispirescu, publicată postum de către Leca Moraru în colecţia sa *Făt Frumos.* Cîteva articole pe marginea poemelor lui Puşkin *Ţiganii* şi *Şalul negru* discută legăturile nemijlocite ale clasicului poet rus cu folclorul romînesc.

Ceea ce se poate obiecta comunicării lui V. Ciobanu este lipsa unei analize mai profunde a elementelor populare folosite de Iatzimirski; finalul comunicării numeşte datele ei: « cîteva utile enunţări şi opinii care ne pot ajuta în cercetările noastre folclorice », şi prin aceasta rămîne foarte importantă ca punct de plecare.

A. Z. N. P.

Studii de literatură populară În volumul al III-lea *Limbă şi literatură* pe anul 1957 Gh. Vrabie semnează un studiu compact intitulat: *Călătoria fratelui mort sau motivul Lenore în folclorul sud-est european.*

Alcătuit din patru părţi: *a)* schiţa asupra stadiului cercetărilor motivului; *b)* descrierea versiunilor: greacă, albaneză, romînă, bulgară şi sîrbă; *c)* analiza elementelor epice şi *d)* rezultate, studiul este însoţit de cinci tablouri sinoptice referitoare la incidentele fundamentale ale versiunilor propuse: 1) greceşti; 2) albaneze; 3) romîne; 4) bulgare şi 5) sîrbe şi două hărţi (una referitoare la « drumurile istorice în Peninsula Balcanică » şi alta la ariile de răspîndire est-europeană şi vest-asiatică a tipurilor de produse epice greco-bulgaro-romîno-albaneze şi bulgaro-sîrbe studiate).

Deşi în prima parte autorul premite o schiţă asupra stadiului cercetărilor motivului Lenore în folclorul sud-est european, nu arată în ce constă acest motiv folcloric, care de altfel reprezintă, după subtitlu, pretextul genetic al cercetării în discuţie. Prezentarea sumară a motivului, a centrului lui de iradiaţie, a formei lui funcţionale în aria de cultură etnică romînească ar fi deschis dintr-o dată perspective mai adînci înţelegerii globale a problemei ridicate.

În schimb autorul subliniază, cu multe reticenţe, că prin acest studiu urmăreşte tardiv să aducă o contribuţie romînească, promisă încă de generaţia din 1894, în *Revista Romînă*, la această problemă europeană de folclor comparat. Trebuie să recunoaştem că în pofida greutăţilor ridicate de vastitatea şi poliglotismul materialului balcanic, el reuşeşte să actualizeze o temă folclorică relativ perimată în literatura de specialitate a popoarelor înconjurătoare, printr-o contribuţie necesară şi frumoasă.

Ar fi fost de dorit ca în partea doua a studiului, la baza descrierii versiunilor cercetate să stea materialul documentar epic propriu-zis, reprezentat de prototipurile redate integral pentru fiecare versiune etnică luată în parte. Cele patru prototipuri ale baladei *Călătoria fratelui mort* în traducerile adecvate din greacă, albaneză, bulgară şi sîrbă, fie în corpul studiului, fie într-o anexă n-ar fi îngreuiat şi nici n-ar fi mărit studiul. Ele ar fi uşurat munca atît a scriitorului cît şi a cititorului ; scriitorul ar fi avut argumente mai susţinute, iar cititorul ar fi putut urmări mai riguros descrierea versiunilor şi recepta mai judicios comparaţiile. Spunem aceasta convinşi fiind că descrierea oricît de adecvată şi de împodobită de citate ar fi, nu poate suplini textul integral în economia lui stilistică.

Analiza elementelor epice sau partea a treia a studiului, este fragmentul cel mai închegat şi mai substanţial din text, deşi în anumite privinţe nu sîntem de acord cu unele interpretări istorice ale autorului. Spre exemplu nu credem că, în cele din urmă, cauza morţii eroului din versiunea romînească, adică « ciuma », este un factor istoric determinant în datarea naşterii cîntecului, de vreme ce la alte popoare din aceeaşi arie culturală sînt invocate alte cauze istorice. Cauza aceasta e mai mult un pretext estetic decît un reflex istoric. Ea este secundară şi nerelevantă; în fond nu mijlocul particular de expiere, ci moartea ca motiv epic interesează, înainte de toate, pe folclorist, pentru că ea generează tema cîntecului analizat: « Călătoria fratelui mort ».

În partea patra a studiului, autorul trage concluziile, arătînd cum motivul Lenore în sud-estul european se întrupează în două tipuri de cîntece, unul la greci şi romîni, cu factură puternică de *cîntec de îngropăciune* şi altul la bulgari şi sîrbi cu factură de *cîntece de nuntă*. Scindarea aceasta în două tipuri de balade diferenţiate — structural şi funcţional — nu este urmărită îndeaproape. Factorii care au determinat-o şi formele concrete care o însufleţesc, ar fi trebuit să alcătuiască cel de al doilea pol al studiului. Abia aici începe să se întrevadă influenţele culturilor balcanice şi patosul etic al fiecărei culturi, căci funcţiunea socială a fiecărei tip de baladă despre « Călătoria fratelui mort » e de astă dată, alta.

Influenţa « ciobanilor macedoneni » în difuzarea balcanică a motivului folcloric al călătoriei mortului scoate în evidenţă cu argumente peremptorii substratul iliro-tracic al motivului.

https://biblioteca-digitala.ro

În final, Gh. Vrabie ar fi putut urmări motivul Lenore și-n implicațiile operei eminesceniene, căci o pledoarie mai elocventă decît *Strigoii* pentru valorificarea cultă a acestui motiv ubicuitar balcanic în literatura noastră mai rar se poate găsi. «Strigoii» ca operă literară cu temă este tot atît de valabilă pe planul creației ca și pantomima lui Lucian Blaga sau simfoneta lui Tiberiu Brediceanu invocate de autor.

* * *

În volumul al II-lea din *Limbă și literatură* Vasile Adăscăliței prezintă sub formă de studiu o comunicare ținută în cadrul filialei Iași a Societății pentru științe istorice și filologice — intitulată: *Aspecte din dramaturgia populară.*

Cum *Teatrul popular de haiduci* care alcătuiește numai unul din aspectele propuse, este deocamdată partea accesibilă cunoașterii publice, se impune numai o considerare particulară a dramaturgiei populare.

Acest articol al unui presupus studiu mai vast, este alcătuit din 6 părți: 1) «locul teatrului popular de haiduci în folclorul romînesc»; 2) «legătura *sa* cu lirica de haiducie, firul acțiunii»; 3) «despre valoarea *sa* artistică și despre tehnica reprezentațiilor»; 4) «variante cunoscute. Arie de răspîndire»; 5) «legătura *sa* cu celelalte teatre populare» și 6) «vechimea acestui teatru. Problemele genezei *sale*» și o încheiere.

În prima parte a cercetării autorul constată, pe bună dreptate, lipsa de studii necesare despre teatrul popular romînesc religios sau laic, deși susține că există material documentar bogat în această privință. Trecînd repede peste teatrul popular religios, ca peste un episod lipsit de semnificație socială, autorul se oprește la teatrul popular laic, bineînțeles nu în întregime, ci numai la o parte din el, la teatrul de haiduci.

Definiția pe care o dă teatrului popular de haiduci nu e din cele mai științifice ea constituie doar o încercare: «Teatrul popular de haiduci este de fapt o dramatizare a unor episoade de luptă socială» cu un vădit «caracter de operetă» (p. 8). În acest teatru faptele haiducilor, exponenți locali ai revoltei populare sînt dramatizate astfel, încît particularitățile esențiale fac loc generalităților particulare.

Fixînd în timp apariția acestui gen social de teatru și prezentînd izvoarele lui culte, autorul stabilește totodată aria de răspîndire a dramei populare reprezentative genului.

Această dublă delimitare este făcută însă cu aproximație. Ea nu reprezintă lacunar o geneză, ci numai subsecvent o cristalizare în jurul unei teme pe linia preocupărilor teatrale ale poporului. Din acest punct de vedere am fi vrut să urmărim pe text izvoarele folclorice ale teatrului popular de haiduci care există și sînt anterioare și subsidiare izvoarelor culte descrise. De altfel, în parte autorul le-a tratat indirect — în expunerea liricii de haiducie și a contaminărilor acestei lirici.

Numai așa ne putem închipui cum o temă oltenească prinde viață într-o dramă populară moldovenească, absorbind și topind în motivația și fabulația ei toate figurile de eroi locali și de pseudo-haiduci moldoveni în persoana lui Iancu Jianu prin substanța și stilul ei profund social.

Imputăm studiului lui Vasile Adăscăliței o singură lipsă: eliminarea materialului documentar, anunțat ca inedit. Piesa reprezentativă pentru gen, aceea în care converg schematic toate variantele sterotipice ar fi trebuit să însoțească studiul, în întregimea lui, prin: 1) regia, 2) libretul și 3) textul muzical al dramei analizate, pentru a nu demonstra «ad honores» o problemă atît de importantă în istoria teatrului romînesc.

* * *

Articolul lui Al. Bistrițeanu despre *Elena Sevastos* din *Studii și Cercetări de istorie literară și folclor* (an VI, nr. 1—2, 1957) întrunește toate condițiile unui compendiu monografic, bine gîndit și frumos scris.

Viața aceleia care a fost Elena Sevastos este prinsă în aspectele ei esențiale, cu mult spirit de discernămînt. Autorul selectează episoadele, le leagă fără preconcepție, cu înțelegerea orizonturilor psihologice și afinitatea inadvertențelor biografice.

De la portretul liric al Elenei Sevastos, Al. Bistrițeanu trece la analiza critică a operei. Sub «cele trei sectoare ale ei: social-politic, literar și folcloristic».

Elena Sevastos este o folcloristă fără concepție folclorică. Activitatea ei de teren, își are motivarea mai mult într-o intensă trăire rurală, decît într-o necesitate științifică. Din această cauză este un exemplu dureros de anarhie creatoare.

Singura etapă de creație sistematică din viața ei este aceea impusă de Academia Romînă cînd i se cere să-și revizuiască total și să-și completeze documentația în vederea publicării —

https://biblioteca-digitala.ro

textului *Nunta la romîni* opera ei de căpetenie şi singura care va înfrunta veacurile în vreo « istorie a folcloristicei romîne ».

Asupra acestei opere « Nunta la Romîni », am fi dorit ca atenţia lui Al. Bistriţeanu să se fi oprit mai mult, să o fi comparat în structura şi enunţurile ei cu opera celuilalt mare etnograf romîn, care a abordat în « acelaşi condiţii » istorice acelaşi subiect şi anume Sim. Fl. Marian. Aceasta pentru a scoate mai bine în evidenţă contribuţia Elenei Sevastos.

Ne-ar fi interesat apoi felul cum a fost primită această lucrare de critica de specialitate a vremii şi ecoul ei ştiinţific în lumea folcloriştilor romîni şi străini, care bineînţeles au putut lua cunoştinţă directă sau indirectă de publicaţie.

Spunem toate acestea pentru că restul operei Elenei Sevastos prezintă numai o valoare documentară de curiozitate literară şi exegeză istoriografică pentru activitatea ei folclorică.

* * *

În *Limbă şi literatură* (II. 1956) Dumitru Şandru semnează un studiu intitulat: *Apropieri folclorice între un sat ardelean şi unul muntean*, în care urmăreşte contribuţia specială a folclorului la problema mai generală a transhumanţei păstorilor ardeleni.

Cele două sate, care reprezintă cei doi poli ai comparaţiei, sînt « Jina, din judeţul Sibiu » şi « Corbi, din judeţul Muscel ».

« Apropierile folclorice » constatate de autor se sprijină pe o dublă documentare de teren şi de bibliotecă. Documentarea de teren, aparţine în mare parte cercetărilor anterioare ale autorului în colaborare cu F. Brînzeu, întreprinse încă din 1932—33, iar documentarea de bibliotecă mai ales cercetărilor ulterioare a unor lucrări care au sezisat unele aspecte particulare ale problemei reluate global.

Dumitru Şandru urmăreşte apropierile folclorice — atît în tematică şi motivaţia lor esenţială (cu omisiunile şi desvoltările elementelor noi), în repertoriul de produse pe genuri şi specii literare (Colindele, cîntările de lume sau de oaste, frînturile şi refrenele de doină), cît şi în terminologia literară (exprimările transplantate, formulele de politeţe), pentru a conchide că alimentarea folclorică a comunei muscelene Corbi s-a făcut în ultimii 200 de ani, în mai multe etape transhumante, dacă nu chiar printr-o transhumanţă continuă, cu elemente din Ardeal din comuna Jina (şi poate Mărginenii Sibiului).

Scurt, laconic şi bine redactat — studiul lui Dumitru Şandru trece de la teoria reflectării transhumanţei păstorilor ardeleni în folclor, la expunerea concretă a acestei teorii, prin analiza şi comparaţia celor două sate carpatice între care există o dependenţă genetică şi morfologică bine determinată istoric.

Ceea ce trebuie reţinut îndeosebi din acest studiu este *metoda riguros ştiinţifică* cu care autorul îşi prezintă tema tratată: contribuţia folclorului alături de istorie, dialectologie şi etnografie la problema transhumanţei păstorilor ardeleni.

* * *

Comunicarea ţinută în cadrul « Filialei Bucureşti a Societăţii de ştiinţe istorice şi filologice », în Sesiunea ştiinţifică din ianuarie 1956, intitulată: *Delavrancea şi folclorul*, publicată în *Limbă şi literatură* (II. 1956), este o lucrare care impune numele Emiliei St. Milicescu.

Scrisă cu talent — comunicarea devenită astfel studiu — scoate în evidenţă unele aspecte necunoscute din biografia, bibliografia şi ideologia literară a lui Barbu Delavrancea.

Născut şi crescut într-un « mediu generator şi consumator de folclor », Barbu Delavrancea devine la maturitate un teoretician şi un creator de mediu folcloric.

Autoarea trece în revistă întîi tot ceea ce pregăteşte gustul, orientează şi defineşte marea dragoste pentru popor în viaţa lui Barbu Delavrancea. Apoi întreaga lui bibliografie folclorică, recurgînd la toate antumele, postumele şi manuscrisele cunoscute. Remarcabilă este descoperirea manuscriselor referitoare la cursul de literatură de la Facultatea de filologie din Bucureşti, despre folclorul literar romînesc. Credem că publicarea integrală a acestor manuscrise ar completa multe lacune în studiul operei marelui nostru clasic.

Dar partea cea mai consistentă a comunicării devenită studiu o alcătuieşte ideologia folclorică. Pornind de la lectura extrem de bogată şi selectivă de la adnotările pe marginea colecţiilor de folclor romînesc şi trecînd prin literatura cu teme folclorice abordată de timpuriu de Barbu Delavrancea, autoarea ajunge la studiile de *estetică a folclorului literar romînesc*.

Concepţia estetică a poporului romîn, caracterele ei esenţiale, temele şi motivele rurale, procedeele artistice ale diferitelor genuri literare, influenţele reciproce între genuri, procesul de

https://biblioteca-digitala.ro

destrămare, deformare, desfacere și pieire a tehnicii folclorice vechi, sînt urmărite îndeaproape. Însă ceea ce preocupă îndeosebi pe Emilia Șt. Milicescu, în acest frumos studiu, este « frecvența revenirilor la folclor» în opera lui Barbu Delavrancea ca o notă caracteristică a unității de acțiune între teoria și creația lui literară.

* * *

Probabil din aceeași necesitate de a redacta o istorie a folclorului romînesc, Ion Const. Chițimia prezintă în fiecare număr al *Studiilor și cercetărilor de istorie literară și folclor* cîte o figură de folclorist.

De data aceasta (an VI, nr. 1—2) numele lui Alexandru Lambrior e acel care-i reține mai indelung atenția.

După o prezentare biografică amănunțită, autorul trece la expunerea: 1) « preocupărilor istorice și geografice », 2) « cercetărilor folclorice » și 3) « studiilor filologice și lingvistice » pentru a trage 4) « concluziile » necesare.

Partea a doua referitoare la « cercetările folclorice » este și cea mai interesant redactată. În aceasta, Ion Chițimia schițează concepția folclorică a lui A. Lambrior — așa cum reiese din *studiile, textele* și *activitatea lui de teren.*

După A. Lambrior « poporul romîn a avut o cultură de tip folcloric». Această cultură era « un reflex al istoriei și vieții sociale a poporului romîn, a aptitudinilor și înclinărilor lui specifice de creație ».

Cu timpul acestă cultură folclorică integrală, acest « complex folcloric» a pierdut din intensitatea și reprezentanța ei, nu din cauza uzurii sau degradării, ci din motive de ordin istoric. Din matca întregului popor s-au rupt cu timpul, întîi clasa boierilor și apoi aceea a tîrgoveților și odată cu aceasta s-a scindat și fondul cultural folcloric în elementele și genurile lui, astfel încît a rămas folclorică numai cultura țărănească propriu-zisă.

Concepția lui A. Lambrior ar fi meritat o confruntare cu concepția științifică de astăzi a folcloristicii noastre pentru a se arăta ce este valabil și mai cu seamă ce este eronat în felul cum vede el sciziunea fondului cultural folcloric.

Această separație îl face pe A. Lambrior să se gîndească tradiționalist permanent la reconstituirea întregului fond folcloric al culturii romîne, prin ideea adunării și întocmirii unui *corpus folcloric.*

Cercetările de teren sau bibliotecă — completează pe planul contribuției, concepția folclorică a lui A. Lambrior. În această privință, meritul lui Ion Chițimia este că a știut, cu mult discernămînt să seziseze trecerile și să sublinieze realizările în parte incomplete ale lui A. Lambrior, deoarece nu e ușor să se lege textele tipărite, de manuscrisele uneori inaccesibile prin schematismul incongruența și ilizibilitatea lor, de notițele de teren privite în diversitatea procupărilor lui ologenetrice.

De la « legendele geografice » pînă la « jocurile de copii », întreaga gamă de preocupări folclorice care a reținut pana lui A. Lambrior este trecută în revistă și analizată, arătîndu-se îndeosebi partea de contribuție științifică ce revine cercetătorului.

Ion Chițimia încheie, cum era și firesc, cu anexa bibliografică, această frumoasă evocare, a aceluia care rămîne totuși încă un mare necunoscut în literatura noastră de specialitate.

R. V.

Pe marginea primei consfătuiri pe țară a dirijorilor de orchestre populare. Inițiativa Direcției muzicii, din Departamentul culturii, de a convoca prima consfătuire a dirijorilor orchestrelor populare mai importante din țară, constituie un fapt îmbucurător și ne dă îndreptățite speranțe în îmbunătățirea muncii de îndrumare a acestor însemnate unități culturale.

Realizată cu concursul competent al specialiștilor de la Institutul de Folclor și cu entuziasta participare a excelentei orchestre populare « Barbu Lăutaru », consfătuirea, ce a avut loc pe la sfîrșitul lunii septembrie 1957, a oferit, prin concepția și realizarea programului ei, un schimb de idei teoretice și o demonstrație practică a varietății folclorului nostru și a nesfîrșitelor posibilități de valorificare a acestuia în cadrul orchestrelor populare. Totodată, ea ne-a dat și o imagine convingătoare asupra talentelor artistice care, în fruntea acestor orchestre, sînt capabile să îndeplinească nobila dar greaua sarcină de a duce mereu mai departe arta populară romînească, spre culmi mai înalte.

Cu atît mai mult au reieșit în cele trei zile ale lucrărilor consfătuirii greșelile și lipsurile care se cuvine să rețină cu toată seriozitatea atenția forurilor competente, pentru a fi înlăturate

https://biblioteca-digitala.ro

grabnic acele piedici care dăunează activităţii orchestrelor şi care-şi aşteaptă rezolvarea de multă vreme, în ciuda repetatelor şi stăruitoarelor semnale pe care aceste foruri le-ar fi putut recepţiona, fie din dezbaterile şi discuţiile ce au avut loc în paginile diverselor publicaţii, fie din memorii, rapoarte, scrisori, etc.

Dat fiind că cel ce semnează acest articol s-a mai ocupat de problema orchestrelor populare cu prilejul fazei finale a celui de al patrulea concurs al formaţiilor artistice de amatori [1], el cere îngăduinţa de a se folosi de această ocazie pentru punerea în discuţie a unor probleme ce i se par că sînt de o vitală importanţă, cel puţin pentru viitorul muzicii populare instrumentale romîneşti.

Dar pentru a fi cît mai în temă să înfăţişăm pe scurt, desfăşurarea lucrărilor consfătuirii, în cele trei zile ale sale.

Nu este întîmplător faptul — şi de aceea credem că merită a fi subliniat — că deschiderea lucrărilor s-a făcut cu referatul prof. Tiberiu Alexandru, şeful secţiei de documentare a Institutului de Folclor — expus într-un limbaj clar şi accesibil — intitulat *Valorificarea folclorului de către orchestrele populare de concert.*

Într-adevăr, problema repertoriului este problema nr. 1 a oricărei orchestre. Din experienţa audierii unui mare număr de orchestre populare putem spune că repertoriul acestora este în general monoton, lipsit de varietate şi interes, rezumîndu-se de cele mai multe ori la un mare număr de hore şi sîrbe. Sînt rare cazurile de preocupare pentru găsirea unor mijloace de expresie originale dar totodată şi artistice. De aceea exemplificările de pe benzi de magnetofon, bine alese, care au susţinut referatul mai sus amintit, au întărit justeţea afirmaţiilor despre bogăţia şi varietatea muzicii noastre populare, au dat valoroase sugestii şefilor de orchestră populară participanţi, asupra multiplelor posibilităţi de folosire a tezaurului folcloric local în cadrul formaţiilor lor. Credem că este foarte important şi util faptul că referatul a subliniat, în mod deosebit, necesitatea includerii în repertoriul general al orchestrelor, exemplare ale tuturor genurilor muzicii noastre populare şi mai ales a unor genuri ce ţin de sfera folclorului nostru tradiţional (cîntece tradiţionale de nuntă, cîntece bătrîneşti, etc.) Ecouri ale aprecierilor pozitive, care uneori au luat forma unor angajamente concrete, s-au făcut auzite în cursul discuţiilor. Despre acestea va fi vorba mai jos.

Şi cel de al doilea referat, intitulat: *Organizarea orchestrelor populare, ţinînd seama de circulaţia şi frecvenţa instrumentelor populare*, susţinut de Const. Gh. Prichici, cercetător principal la Institutul de Folclor, s-a înscris pe agenda consfătuirii la locul importanţei pe care-o reprezintă. Dacă repertoriul este unul din elementele de bază ale conţinutului unei orchestre populare, apoi nu este mai puţin adevărat faptul că componenţa instrumentală a orchestrei, adică aparatura orchestrală este principalul mijloc prin care se realizează acest repertoriu. Din materialul muzical folosit în exemplificări şi care a fost selecţionat de asemenea cu grijă şi pricepere, a reieşit valoarea deosebită pe care o au instrumentele populare specifice romîneşti şi largile posibilităţi pe care le oferă orchestrelor populare din diferite regiuni ale ţării de a-şi îmbogăţi paleta cu culori noi şi interesante, scoţînd şi mai mult în evidenţă caracterul specific al folclorului regional respectiv.

A constituit un prilej minunat — şi pentru unii poate unic — apariţia la pupitrul orchestrei «Barbu Lăutaru» a celor doi dirijori permanenţi ai săi: maeştrii Ionel Budişiteanu şi Nicu Stănescu. Aşa cum era prevăzut în lucrările consfătuirii, cei doi dirijori de frunte ai primei noastre orchestre populare au făcut cîte o demonstraţie practică, repetînd cu formaţia cîte două bucăţi, din repertoriul tradiţional al orchestrei, dînd în acelaşi timp explicaţii tehnice în legătură cu concepţia prelucrărilor şi cu metoda de lucru. Apoi, pentru a face experimentul şi mai plin de interes, cei doi dirijori au prelucrat pe loc cîte o melodie populară propusă de către participanţi.

Dacă pînă aici rolul oaspeţilor în acest schimb de experienţă s-a rezumat doar la atenţie şi la însemnarea unor învăţăminte teoretice şi practice valoroase, de acum încolo rolul lor va fi din ce în ce mai activ, prin participare la discuţii, dar mai ales prin apariţia multora dintre ei la pupitrul orchestrei «Barbu Lăutaru». Aceste apariţii scurte de cca. 30 de minute — în faţa unei orchestre complet necunoscute, cu un material muzical cu totul nou pentru orchestră — au constituit poate partea cea mai interesantă a consfătuirii, oferind multe momente pasionante. Credem că nu greşim afirmînd că această experienţă ne-a îmbogăţit cu preţioase învăţăminte, ce privesc atît orchestrele populare şi cadrele lor de conducere din provincie, cît şi marile orchestre din capitală.

Consfătuirea s-a încheiat cu o amplă şi fructuoasă discuţie asupra diferitelor probleme de creaţie rezultate din experienţa practică. Aci, pe lîngă dirijorii oaspeţi, şi-au dat contribuţia maeştrii Ionel Budişteanu, Nicu Stănescu şi C. Rădulescu, directorul muzicii din Departamentul culturii şi specialiştii Institutului de Folclor.

[1] V. art.: *Puncte de plecare pentru îmbunătăţirea activităţii formaţiilor instrumentale de amatori*,, *Muzica* nr. 10—1956, 17—20.

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie să ne reţină atenţia mai ales acea parte a cuvîntării tov. C. Rădulescu, în care analizează şi conclude asupra măsurilor menite să ridice calificarea profesională a unor dirijori; de asemenea, prezintă o importanţă vitală pentru orchestrele noastre populare o altă problemă ridicată de vorbitor, anume problema acută a demnităţii membrilor orchestrei. Este cu totul just punctul său de vedere asupra rolului de educator al dirijorului, de care depinde nu numai prestigiul orchestrei, dar şi prestigiul fiecărui membru al ei.

Care sînt aşadar, problemele ce au reieşit din dezbateri şi mai ales din demonstraţiile practice ale dirijorilor care s-au perindat la pupitru ?

Înainte de toate, s-a impus cu tărie o realitate care trebuie să ne bucure şi să ne dea încredere: în ciuda unor greşeli şi confuzii ce continuă să primejduiască muzica noastră populară instrumentală, talentul, sensibilitatea artistică şi imaginaţia creatoare a muzicanţilor noştri populari va reuşi să se opună cu siguranţă « curentelor » care, de la o vreme încoace, au năpădit îndeosebi orchestrele noastre populare din capitală.

Despre ce « curente » este vorba ? În primul rînd despre acela al « prelucrărilor », adică despre tendinţa nefirească din partea unor dirijori de a încărca şi a deforma melodia populară autentică prin procedee orchestrale şi armonice nenaturale şi neartistice.

În articolul citat mai sus, care se ocupă de problema orchestrei « Barbu Lăutaru », prin prizma experienţei celui de al patrulea concurs pe ţară al formaţiilor artistice de amatori, am arătat că « simfonismul popular » — termen poate prea îndrăznet care a fost lansat din entuziasm şi dragoste pentru arta minunată a lăutarilor noştri, de regretatul folclorist Ilarion Cocişiu — a căpătat cu totul alt conţinut în imaginaţia unora, un conţinut care desfiinţează caracterul şi specificul muzicii noastre populare. Am vrea să nu fim rău înţeleşi: sîntem pentru o dezvoltare creatoare a muzicii noastre populare instrumentale şi sîntem încredinţaţi că această opinie este şi a majorităţii covîrşitoare a folcloriştilor şi muzicienilor noştri. Dar sîntem, categoric împotriva unor denaturări nepermise, afişate cu pretenţia « ridicării pe o treaptă mai înaltă » a muzicii noastre populare.

Nu ştim şi nici nu este locul aici ca să analizăm cauzele care ne-au dus aici. Dar trebuie neapărat să subliniem că în starea actuală a conducerii artistice a orchestrei « Barbu Lăutaru », lucrurile nu puteau evolua altfel. Căci ce fel de « concepţie » are acea conducere artistică a unei orchestre populare romîneşti care admite să se afişeze în public piese de muzică uşoară cu interpreţi şi grupuri de interpreţi de muzică uşoară, ca de pildă « Trio armonia » ?

La prima vedere s-ar părea că Institutului de Folclor îi revine cel puţin o parte din vina lipsei de îndrumare artistică a orchestrei « Barbu Lăutaru ». Aceasta însă nu poate sta în picioare.

Mai întîi pentru faptul că în ultima vreme se pare că orchestra « Barbu Lăutaru » a urmărit mai mult scopuri financiare şi mai puţin scopuri artistice — judecînd după numărul, exagerat de mare, de concerte pe care le-a dat în stagiunea trecută şi după tematica şi caracterul unora dintre aceste concerte — ceea ce credem că implică neapărat prioritatea criteriului *afişului*, faţă de acela al artisticului.

În al doilea rînd, pentru faptul că ori de cîte ori au avut prilejul, folcloriştii şi-au spus cuvîntul şi au avertizat asupra primejdiei încă cu mulţi ani în urmă.

Aşa, de pildă, ca să citäm numai un singur exemplu, în iulie 1953, Institutul a organizat o discuţie asupra orchestrei « Barbu Lăutaru », cu prilejul pregătirilor în vederea celui de al patrulea Festival Mondial al Tineretului de la Bucureşti, ultima discuţie — după cîte ştim — la care a participat *întregul colectiv muzical* al folcloriştilor. La această dezbatere s-au făcut serioase obiecţii mai ales asupra stilului unor prelucrări, s-au criticat cu asprime: tendinţa spre virtuozitate în sine (cercetătorul Boris Marcu), lipirea unor punţi şi cadenţe neartistice (Victoria Dosios), aranjamentele orchestrale neadecvate (Ciobanu Gheorghe), etc. etc., concluzia unanimă fiind cel mai bine exprimată de puţinele cuvinte ale prof. Constantin Zamfir: « aranjamentele să fie mai simple » şi orchestra să-şi mai îndrepte privirea şi înapoi, spre stilul pieselor sale simple, dar cu atît mai convingătoare ale începuturilor sale, pentru a evita devierile nedorite.

Dar cine a auzit aceste recomandări şi cine a veghiat ca aceste concluzii ale dezbaterilor şi analizei unui colectiv de specialişti să fie traduse în viaţă ? Aici, negreşit, vina Direcţiei muzicii şi a conducerii orchestrei « Barbu Lăutaru » de a fi lăsat ca ea să meargă de la sine, permiţîndu-i ca să nesocotească îndrumarea competentă a specialiştilor, este foarte mare.

Greşelile vechi ale Direcţiei muzicii din Departamentul culturii încep acum, din fericire să fie îndreptate şi primul rod al atenţiei şi metodelor noi de muncă, în privinţa orchestrelor populare, este însăşi consfătuirea.

Totuşi, credem că nu sînt încă elaborate importante forme de colaborare cu folcloriştii şi mai există tendinţa de a se da recomandări şi soluţii diletantistice fără un studiu prealabil sau măcar o consultare a specialiştilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Multe probleme își așteaptă rezolvarea teoretică din partea specialiștilor. Așa de pildă, cine poate da astăzi un răspuns valabil la întrebarea: trebuie ca orchestrele populare din provincie să-și pună ca unul din scopurile lor interpretarea unor prelucrări ale compozitorilor noștri?

Căci experiența de pînă acum a orchestrelor populare arată că în mîna compozitorilor noștri acestea sună de obicei ca o mediocră orchestră simfonică de coarde — sau mai exact: nici a orchestră simfonică (sau măcar semisimfonică!) nici a orchestră populară! Și este oare nevoie de asemenea compromisuri cînd azi există, în mai toate centrele importante din țară, în afară de orchestrele populare, colective calificate de orchestre simfonice? Iată o problemă ce credem că nu poate căpăta o soluție valabilă fără o cercetare și o analiză multilaterală, confruntată cu experiența practică. În starea actuală a folclorului nostru, a marei bogății a genurilor și a unei varietăți regionale a folclorului muzical, chiar și numai o înțeleaptă valorificare a întregului tezaur folcloric local credem că este o sarcină măreață și suficientă, ce poate fi pusă cu cinste pe stindardul oricărei orchestre populare romînești din provincie.

În ce privește orchestrele populare mari din capitală, ca orchestre ce trebuie să reprezinte toate regiunile, sînt prea multe de făcut! În locul preocupării de a cînta «mambo» și alte produse de acest gen, ce bine ar fi dacă orchestra «Barbu Lăutaru» s-ar preocupa mai serios de pildă, de însușirea stilurilor de interpretare ale muzicii unor regiuni ca Ardealul sau Banatul, de a găsi mijlocul unui schimb de experiență rodnic cu muzicieni din aceste regiuni, pentru a evita opinii de felul acelora pe care folcloristul le întîlnește adesea în regiunile «jignite» de o interpretare stîlcită a muzicii locale specifice.

Despre orchestra Radio, orchestra Electrecord, orchestra M.A.I. etc. ce să mai spunem? Programele de muzică populară la posturile noastre de radio — alcătuite în mare majoritate din piese interpretate de aceste formații — sînt suficient de monotone și unilaterale din punctul de vedere al stilului ca să înțelegem necesitatea imperioasă de a întreprinde de urgență măsuri eficace, pentru a salva muzica populară difuzată la radio de la puternicile tendințe de șablonizare și banalizare.

În fond, cauza acestei șablonizări și banalizări stă și în aceia că orchestrele populare din Capitală sînt dirijate de aceiași maeștrii — fără îndoială deosebit de talentați — astfel încît ei își pun aceiași pecete a personalității lor asupra tuturor formațiilor pe care le dirijează. Ne referim mai ales la maestrul Ionel Budișteanu și Nicu Stănescu care apoi influențează stilul și concepția altor dirijori, tocmai datorită personalității lor puternice.

II

În discuțiile consfătuirii, mulți dirijori au vorbit cu entuziasm despre orchestra «Barbu Lăutaru» și despre realizările acesteia. Unii vorbitori au mers pînă la a propune ca pe lîngă orchestra «Barbu Lăutaru» să se instituie o școală practică de dirijori de orchestră populară, în sensul ca dirijorii din provincie să asiste timp de o lună-două la repetițiile ei și, sub îndrumarea maeștrilor Ionel Budișteanu și Nicu Stănescu să-și perfecționeze arta.

Experiența consfătuirii arată însă că conținutul acestor propuneri poate fi extins și asupra orchestrei «Barbu Lăutaru» și a altor orchestre populare mari din capitală, așa cum se va vedea mai jos.

Se știe că orchestra «Barbu Lăutaru» și-a cucerit renumele în primii ani de activitate, prin talentul și sensibilitatea extraordinară a membrilor ei, fiecare orchestrant fiind un adevărat artist, pasionat de arta lui. Pe atunci, sub îndrumarea Institutului de Folclor, orchestra își reîmprospăta repertoriul prin efortul comun al dirijorilor și al tuturor membrilor, acest efort continuîndu-se și în faza următoare a prelucrării piesei. Fiecare piesă din repertoriu era astfel rodul creației colectivului, problemele de prelucrare fiind dezbătute în colectiv, cu dreptul fiecăruia de a participa la discuție, dirijorul avînd rolul de a hotărî definitiv asupra soluțiilor. Din păcate, această metodă, deși acceptată și azi în mod teoretic de către dirijori (maestrul Ionel Budișteanu a amintit-o în cadrul demonstrației practice cu orchestra) nu mai este practicată. Acest lucru poate că se datorește în primul rînd faptului că astăzi, în cadrul «Filarmonicei de Stat» orchestrei i se impun un număr exagerat de concerte. Fixarea programului de concerte nu ține seama de realitatea specifică a acestei orchestre, anume că orchestra populară, spre deosebire de o orchestră simfonică, singură își creează «partiturile» și că deci elaborarea unui repertoriu nou înseamnă nu numai învățarea partidelor, dar chiar și crearea lor. Dacă așa stau lucrurile să ne întrebăm, măcar din curiozitate, cît ar dura pregătirea unui repertoriu la o orchestră simfonică, dacă singură ar trebui să-și creieze partiturile presupunînd că aceasta ar fi posibil?

Impunîndu-i-se un program exagerat de încărcat (la începutul anului 1957 a fost inaugurat chiar și primul ciclu de concerte în abonament!), este de la sine înțeles că nu mai putea fi vorba în ultima vreme, decît într-o oarecare măsură de creație.

În al doilea rînd, în ultima perioadă, rolul creator al orchestrei este din ce în ce eliminat și din cauza dirijorilor. Căci, așa cum ne-a dovedit maestrul Nicu Stănescu chiar și la consfătuire

https://biblioteca-digitala.ro

prin exemplul metamorfozei « Sîrbei din Muscel », există o inexplicabilă tendinţă de... « simfonic », — cum spunea maestrul — şi o dată cu aceasta desigur şi tendinţa culegerii exclusive din partea dirijorului a laurilor victoriei... Aşa se face că uneori, cînd se critică unele denaturări grave în prelucrarea pieselor populare (şi care nu mai sînt rodul unei munci colective!) dirijorul respectiv se apără replicînd «dar bine! asta-i compoziţia *mea*!»...

De aceea, în sălile de concert ale orchestrei « Barbu Lăutaru » în locul acelui entuziasm şi dăruire patetică a orchestrei ce electriza şi pe cel din urmă spectator, azi nu întîlnim decît o ţinută şi o interpretare corectă şi conştiincioasă (!!) — momentele de intensă trăire artistică fiind foarte rare. În privinţa repertoriului, piesele de adevărat succes triumfal sînt selecţionate, în cea mai mare parte tot din vechiul şi sănătosul repertoriu al primilor ani de activitate.

Iată de ce a constituit o surpriză pentru auditorul obişnuit să simtă pulsul orchestrei populare « Barbu Lăutaru », izbucnirea de entuziasm şi forţă creatoare a tuturor membrilor orchestrei în faţa dirijorilor din provincie, participanţi la consfătuire.

O vitalitate impresionantă, stăpînită de fiorul creator al artistului, a transformat de multe ori cele cîteva zeci de minute de repetiţie în adevărate creaţii artistice.

A prilejuit o mare bucurie constatarea că de fapt membrii orchestrei au rămas — după aproape un deceniu de activitate, în ciuda unei apatii aparente — aceiaşi muzicieni entuziaşti, gata să-şi dăruiască întreaga lor bogăţie sufletească unor maeştri care să modeleze din ea opere ce să reprezinte culmi ale artei noastre populare. A fost de-a dreptul impresionantă ţinuta, disciplina, atenţia şi concentrarea permanentă a tuturor membrilor orchestrei, decenţa şi spiritul colegial manifestat cu prisosinţă în cele trei zile ale consfătuirii.

Un interes neobişnuit au manifestat toţi membrii orchestrei, fără nici o excepţie, faţă de piesele populare aduse de către dirijorii ardeleni, precum şi faţă de stilul specific de interpretare al acestor piese.

Detaliile muzicale şi tehnice (de orchestraţie, armonizare, instrumentaţie, etc.) cerute de dirijorii ardeleni şi bănăţeni au fost urmărite cu maximă precizie şi astfel, poate uneori pentru prima oară de la existenţa ei, orchestra a executat în stilul lor autentic jocuri şi cîntece din sudul Ardealului, din Banat, din Bihor, etc.

Iată că în felul acesta, propunerea unor dirijori de a se organiza schimburi de experienţă între dirijorii din provincie şi orchestra « Barbu Lăutaru » capătă un sens nou şi o perspectivă largă. Anume, ar fi de un folos de nebănuit — atît pentru orchestra « Barbu Lăutaru » cît şi pentru valorificarea folclorului romînesc — ca unii dirijori, ca de pildă Ladislau Miklos (Arad), Nic. Perescu (Caransebeş), I. Braşoveanu (Sibiu), şi cel mai în vîrstă dintre oaspeţi, care a entuziasmat cel mai mult orchestra: Iosif Costa (Oradea) şi alţii, să fie aduşi pe rînd la orchestra « Barbu Lăutaru » pentru cîte o perioadă de cîte trei-patru săptămîni în care ei să instruiască orchestra asupra stilului autentic al regiunii respective.

În felul acesta orchestra şi-ar îmbogăţi considerabil şi repertoriul cu muzică din toate regiunile ţării, învăţînd totodată, din sursele cele mai indicate, stilul de interpretare al acestora. Căci experienţa consfătuirii arată că eminentul colectiv al orchestrei « Barbu Lăutaru » este capabil să-şi însuşească stilul de interpretare specific ardelenesc, bănăţean, etc., nelipsindu-i decît îndrumarea necesară.

În ce priveşte folosul pe care l-ar avea muzica populară din regiunile respective, ar fi foarte mare. Căci ea s-ar bucura de interpretarea celei mai bune orchestre populare din ţară, cu aparatura orchestrală cea mai mare şi cu nivelul artistic, incontestabil, cel mai ridicat.

III

Ce alte concluzii interesante ne-a mai oferit demonstraţia practică a dirijorilor din provincie?

Aşa cum s-a spus, ea a confirmat, în primul rînd, tezele referatului expus de prof. Tiberiu Alexandru, despre bogăţia şi varietatea folclorului nostru. Dar în acelaşi timp a lăsat să se vadă că dirijorii ardeleni şi bănăţeni fără excepţie, stăpînesc o tehnică demnă de consideraţie şi că promovează o muzică populară autentică, prelucrată artistic cu gust şi sensibilitate, fără exhibiţii şi exagerări care să denatureze caracterul lor specific. Cu toate acestea, muzica prezentată de ei are un caracter nou şi ne referim în special la cea prezentată de dirijorul arădean. Se pare că prezenţa permanentă a unui folclorist specialist pe lîngă orchestra populară din Arad, în persoana lui Ion Florea, însărcinat cu îndrumarea artistică, a dat roade excelente şi această pildă ar merita să fie urmată şi de alte orchestre.

Totuşi, repertoriul interesant şi condiţiile bune în care s-au prezentat dirijorii mai sus citaţi nu pot fi considerate nici ca întîmplătoare, dar nici ca o dovadă a superiorităţii faţă de colegii lor din celelalte regiuni (de altfel, exemple excelente, după cum vom mai vedea, ne-au dat şi alte regiuni!). Pentru această păstrare a autenticităţii repertoriului, orchestrele ardelene şi

https://biblioteca-digitala.ro

bănățene trebuie să-și exprime mulțumirile în special... posturilor noastre de radio, care difuzează o muzică ardelenească și bănățeană atît de simplificată (de cele mai multe ori frumoasele ritmuri specifice ale brîurilor bănățene, ale învîrtitelor, purtatelor sau ardelenelor apar complet schematizate), încît i-a obligat ca să meargă «pe picioarele lor proprii», ne avînd ce imita. Căci sîntem convinși că o mare parte a fenomenelor «ciudate» din repertoriul și prelucrările unor orchestre populare din provincie, se datoresc influențelor nefaste pe care le exercită unele exhibiții ale marilor orchestre populare din capitală, mai ales prin intermediul radioului.

Un exemplu grăitor de acest fel, ne-a oferit și dirijorul orchestrei din Giurgiu prin a sa «Hora viilor». Această «compoziție» a dirijorului, prea ne amintește de «prelucrările» despre care s-a vorbit mai sus. Așa cum arăta maestrul Ionel Budișteanu și prelucrarea dirijorului Botez din Ploiești a fost monotonă și încărcată, căci frumoasa piesă «Brîul de la Comarnic» apreciată în unanimitate și de orchestră, s-ar fi pretat la o orchestrație mai simplă, dar mai colorată.

O bună impresie ne-a lăsat dirijorul orchestrei populare din Bacău. Aducînd în fața orchestrei o piesă deosebit de frumoasă prin simplitatea și eleganța ei discretă, dirijorul lancovici a dovedit prin al său «Hangul» că și Moldova are largi posibilități de a îmbogăți patrimoniul cîntecelor și jocurilor noastre populare cu piese într-adevăr valoroase. Felul în care a primit orchestra acest joc este, credem, cel mai bun certificat pe care îl poate primi dirijorul și colectivul său din Bacău.

În sfîrșit, din discuțiile ce au avut loc, atît din cuvîntările oaspeților cît și din cele ale gazdelor se pot trage cîteva concluzii prețioase.

Atît oaspeții cît și gazdele au combătut tendința de «a îmbrăca melodia de dragul efectelor, cu atît de multe haine încît nu i se mai vede nici fața», așa cum a spus simplu, dar cu tîlc, dirijorul orchestrei din Băilești (reg. Craiova).

A reieșit apoi, dorința celor mai mulți dintre dirijorii orchestrelor populare din provincie de a urma un curs teoretic de perfecționare profesională. Această idee a fost acceptată în principiu de către reprezentantul Departamentului culturii. Noi am adăuga însă o condiție: la acest curs ar trebui să fie admiși numai aceia care ar da în prealabil un fel de examen de admitere, la care să dovedească reale calități dirijorale, căci nu credem că ar avea prea mult sens ca să se admită la aceste cursuri elemente care au ajuns absolut întîmplător în fruntea vreunei orchestre.

O altă problemă ce credem că ar trebui să constituie obiectul unei preocupări concrete a Direcției muzicii din Departamentul culturii (prin circulări, recomandări, articole, etc.) este problema atitudinii organelor locale — Sfatul Popular și alte instituții — față de orchestrele populare, problemă ridicată de asemenea în cursul dezbaterilor.

Trebuie să ne facem ecoul cerințelor juste ale dirijorilor și ale colectivelor lor, ca orchestra populară să fie considerată ca un colectiv indivizibil. Prea des se întîmplă ca să găsim în mentalitatea cutărui sau cutărui funcționar din organul Sfatului Popular, de care depinde orchestra, rămășițe mici burgheze. Acești funcționari consideră că membrii orchestrei au rămas aceiași «lăutari» de altă dată și-i obligă să cînte în grupuri mici, în tarafuri obișnuite, pentru a face față cine știe căror sarcini... «culturale».

Socotim că a sosit timpul să se pună capăt acestei înțelegeri retrograde a ființei orchestrelor populare iar dirijorii — așa cum a spus tov. C. Rădulescu — trebuie să se deprindă cu lupta pentru demnitatea orchestrei și să combată cu toată energia și prin toate mijloacele ce-i stau la îndemînă, tendințele de mai sus.

Sîntem convinși că în această luptă ei vor găsi înțelegerea organelor, locale de stat și de partid, desigur cu condiția ca comportarea colectivului lor să merite considerația pe care o are orice colectiv artistic și orice artist al Republicii noastre Populare.

Probleme administrative, mai grave sau mai simple (ca de ex. problema sediilor neadecvate, a rechizitelor pentru orchestre, etc.) sperăm că — așa cum a promis tov. C. Rădulescu — vor face obiectul atenției Direcției muzicii, pentru a se da tot sprijinul ca acolo unde se poate, să se creeze condiții de lucru din ce în ce mai bune pentru orchestrele populare.

*

Prima consfătuire pe țară a dirijorilor orchestrelor populare a constituit un admirabil prilej de confruntare a practicii artistice populare din provincie cu observațiile și tezele teoretice ale specialiștilor și ale forurilor care răspund de îndrumarea vieții noastre culturale.

Rezultatele acestei confruntări trebuie să afecteze, de aceea, nu numai activitatea practică a orchestrelor populare din țară, ci și pe cea teoretică a specialiștilor.

Așadar, în vederea obținerii unui real folos practic de pe urma consfătuirii, credem că neîntîrziata aplicare în viață a numeroaselor sugestii și soluții juste are o importanță covîr-

https://biblioteca-digitala.ro

şitoare, elaborarea măsurilor concrete privind, desigur, în primul rînd Direcţia muzicii din Departamentul culturii şi conducerile artistice ale orchestrelor populare.

Cît priveşte sarcina Institutului de Folclor de a sprijini rezolvarea problemelor practice şi de a da răspunsuri competente la întrebările teoretice puse de dezvoltarea orchestrelor populare, ar trebui ca deocamdată: pe de o parte Institutul să analizeze posibilitatea organizării unei culegeri demonstrative împreună cu dirijorii de orchestre populare din ţară, venind astfel în întîmpinarea dorinţei unora din ei, exprimată la consfătuire, de a face culegeri la sate pentru completarea şi împrospătarea repertoriului lor; pe de altă parte ar trebui ca să se organizeze, fie chiar şi în paginile «Revistei de Folclor», o dezbatere asupra principalelor probleme teoretice ce privesc orchestrele populare, la care să-şi spună cuvîntul, alături de folclorişti, dirijori, compozitori, muzicologi, etc. toţi acei care se interesează de pasionanta problemă a orchestrelor populare.

A. Vicol

Prima sesiune artistică a Casei de creaţie populară din Capitală

Casa de creaţie populară din Capitală a organizat în zilele de 15—16—17 dec. 1957 o primă sesiune artistică a instructorilor formaţiilor artistice de copii. Au participat instructorii de dansuri populare, clasice şi de caracter, profesori de muzică pentru copii, elevi şi profesori ai Şcolii populare de artă, corepetitori pentru dansuri etc., precum şi personalităţi din domeniul artei şi culturii.

În cadrul acestei sesiuni s-au prezentat referate privind activitatea artistică a copilului:

— probleme de actualitate în activitatea artistică de copii (prof. Angela Bîrzotescu).
— trăsături caracteristice în repertoriul formaţiilor artistice de copii (prof. Barbara Havaş);
— dansul clasic în repertoriul formaţiilor artistice de copii (maestra Floria Capsali);
— dansul şi dezvoltarea armonioasă a copilului (Dr. Adrian Ionescu);
— dansul popular în repertoriul formaţiilor artistice de copii (prof. Magdalena Bălan);
— teatrul de copii (Grigore Băjenaru);
— cîntece şi jocuri de copii (Emilia Comişel) precum şi altele mai generale, legate totuşi de munca cu copii ca: metoda aprecierii obiective a personalităţii elevului (prof. univ. Gh. Zapan); creaţia artistică (Acad. Tudor Vianu); muzica de acompaniament în producţiile coregrafice (Gh. Bălan); libretul şi scenariul coregrafic (Tilde Urseanu).

Aducînd în discuţie multiplele probleme ale însăşi vieţii copilului şi drumul pe care trebuie să meargă educaţia sa artistică, această sesiune a pus în faţa instructorilor artistici diversitatea de aspecte ale muncii lor.

Participarea activă la discuţii a îmbogăţit partea teoretică a referatelor cu exemple grăitoare rezultate din experienţa instructorilor ce lucrează în acest domeniu.

Spectacolul festiv dat în cinstea sesiunii a prezentat colective artistice fruntaşe ale capitalei.

În încheiere şi în cadrul Decadei culturii în RPR s-au decernat unui grup de maeştri coregrafi, instructori şi activişti în domeniul muncii artistice cu amatori, insigna jubiliară «10 ani de activitate artistică de amatori».

V.M.

Consfătuirea etnografilor şi a specialiştilor în artă populară din cadrul muzeelor

Între 19—21 decembrie 1957 a avut loc la Bucureşti o consfătuire a etnografilor şi specialiştilor în artă populară din cadrul muzeelor.

S-au discutat probleme legate de dezvoltarea sectorului etnografic şi de artă populară în muzeele regionale şi raionale, precum şi cele legate de crearea unor unităţi şi secţii noi. Discuţiile s-au purtat pe marginea cîtorva referate de specialitate:

— problematica şi expunerea colecţiilor etnografice;
— problematica şi expunerea colecţiilor de artă populară;
— experienţa de colecţionare şi organizare a unui muzeu sătesc;
— problematica şi expunerea muzeelor etnografice în aer liber;
— prezentarea realizărilor din ultimii zece ani la Muzeul Satului.

G. C.

Din activitatea artistică a studenţilor

Cu toate că activitatea cultural-artistică a studenţilor se găseşte încă la început, ea se înscrie pe un drum bine precizat cu o orientare clară în problemele de principiu, creîndu-şi astfel premizele unei frumoase reuşite în viitor.

Acest fapt a fost confirmat într-o mare măsură de rezultatele primei consfătuiri cu şefii comisiilor culturale, directorii caselor de cultură şi instructorii artistici care a avut loc între 22 şi 24 noiembrie 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

Referatele susținute s-au centrat în jurul problemelor puse de necesitatea găsirii formelor celor mai variate și eficace în organizarea activității cultural-artistice a studenților, cît și a problemelor ridicate de conținutul și forma prezentării creațiilor artistice fie ele culte sau populare.

Referatul susținut de Tojan Antonie — șeful comisiei culturale a C.V.A.S. — Iași — a înfățișat pe larg formele și metodele folosite în activitatea artistică cu studenții; metode izvorîte din înțelegerea profundă a vieții și mentalității studenților. El aduce exemple interesante pentru toate celelalte colective ceea ce ni se pare însă, cu deosebire valoros este metoda de lucru a orchestrei de muzică populară a Institutului Alex. Ion Cuza din Iași. Membrii orchestrei au organizat o serie de culegeri de teren în urma cărora și-au îmbogățit mult repertoriul cu piese autentice valorificînd în acest fel folclorul muzical regional.

Atacînd problema repertoriilor formațiilor corale Gh. Bălan, de la Casa de creație a Capitalei a arătat necesitatea de a se da o importanță sporită cîntecelor studențești și cîntecelor de masă, urmărindu-se totodată o înoire a repertoriilor.

O altă problemă interesantă expusă de referat a fost cea a legăturii care trebuie să existe între formațiile corale studențești și formațiile căminelor culturale. În acest sens studenții timișoreni ar putea folosi din plin experiența corurilor săteși cu tradiție din regiune, cum ar fi spre exemplu corul căminului cultural din Chizătău.

Legată în mod special de preocuparea pentru valorificarea folclorului, a fost și expunerea despre dansul popular în interpretarea formațiilor amatoare studențești.

Dansul popular capătă în cadrul formațiilor artistice o funcție nouă, cea de spectacol. În raport cu aceasta mijloacele de exprimare trebuie să fie altele, adecvate atît cerințelor scenice, cît și necesității de a transmite în modul cel mai viu conținutul de idei al dansului.

Privit din acest punct de vedere rolul instructorului are o deosebită importanță. El are chemarea nu numai de a da formă scenică materialului folcloric brut, dar în special, să găsească mijloacele cele mai adecvate, mai grăitoare cu ajutorul cărora să poată reda cît mai clar esența dansului executat. Astfel privită, munca instructorului devine o muncă creatoare. Pentru a ajunge însă la acest stadiu — atît el cît și întreg colectivul trebuie să pornească de la o amănunțită cunoaștere și studiere a materialului folcloric.

În concluzie referatul subliniază necesitatea adaptării dansurilor populare cerințelor spectacolului, fără a dăuna prin aceasta autenticității și veridicității lor folclorice.

Dintre discuțiile variate și interesante purtate pe marginea referatelor ne vom opri în special asupra acelora care au abordat aspecte legate de valorificarea folclorului de către formațiile studențești.

În acest sens tov. Apetrei Nicolae — instructor la ansamblul I.S.E.P. — V.I. Lenin — București, a subliniat rolul pozitiv pe care l-a jucat prima trecere în revistă a formațiilor artistice studențești atît din punct de vedere artistic cît și propagandistic. Vorbitorul s-a ridicat împotriva aducerii pe scenă a dansurilor prezentate naturalist, condamnînd părerea acelora ce consideră prelucrarea artistică a dansurilor drept o denaturare a lor.

Între alte propuneri interesante, el a cerut înființarea unui cenaclu al coregrafilor pe lîngă Casa de cultură a studenților. Una dintre greutățile cele mai mari, semnalate în munca echipelor de dans studențești, este lipsa costumelor originale, adecvate dansurilor ce se pun în scenă.

Alți vorbitori au abordat problema deplasărilor pe teren, cerînd ca echipele studențești să fie însoțite de oameni, competenți de la Casa centrală de creație populară.

De asemenea s-a discutat și despre dansurile cu subiect, criticîndu-se în unele cazuri lipsa lor de idei și tendințele proletcultiste în montare.

Din toate discuțiile purtate s-a desprins ca o trăsătură generală dorința participanților de a aduce un ajutor real muncii cultural-artistice studențești, dorința concretizată printr-o serie de propuneri dintre care vom nota cele mai interesante:

— Constituirea în București a unui cenaclu al coregrafilor care activează în rîndul formațiilor de dans. El va avea ca obiective îmbogățirea cunoștințelor instructorilor prin expuneri teoretice și procurarea condițiilor materiale pentru inițierea de culegeri de teren.

— Editarea unui buletin periodic de îndrumare a muncii cultural-artistice (liste de repertorii pentru cor, orchestre, teatru, texte pentru brigăzi etc.)

— Verificarea tuturor instructorilor din țară care activează în rîndul studenților, cu ajutorul Casei de creație.

— Stimulare morală și materială a formațiilor.

— Organizarea schimburilor de experiență pe specialități, la nivelul centrului universitar.

— Crearea de cabinete metodice de îndrumare a muncii cultural-artistice.

— Organizarea unui concurs în colaborare cu Uniunea Compozitorilor pentru a realiza imnuri studențești, specifice institutelor de învățămînt superior din țară.

— Sesiuni din 2 în 2 ani cu comunicări și vizionări de spectacole.

https://biblioteca-digitala.ro

Entuziasmul şi seriozitatea care domină activitatea artistică a studenţilor impune din partea tuturor celor care se ocupă de culegerea şi prelucrarea materialului folcloric, să sprijine şi să îndrume formaţiile universitare, să le pună la dispoziţie cele mai valoroase şi realizate producţiuni populare, cultivînd astfel în rîndurile tineretului studios interesul şi dragostea faţă de folclor.

Pe această linie este necesar ca formaţiile artistice studenţeşti să stabilească legături cît mai strînse atît cu Institutul de Folclor din Bucureşti cît şi cu filiala sa din Cluj, care ar putea să le pună la dispoziţie nu numai un material bogat ci şi îndrumări în ceea ce priveşte justa valorificare a folclorului.

De asemenea cenaclurile studenţilor ar putea organiza discuţii la care să participe şi specialişti din partea Institutului de Folclor.

Un ajutor în munca de valorificare a creaţiilor populare de către echipele studenţeşti, sîntem convinşi că va veni şi din faptul că începînd din anul şcolar 1957—1958, la facultăţile de filologie din ţară s-au creat cursuri speciale de folclor. Studenţii care audiază aceste cursuri şi care vor primi o temeinică pregătire foiclorică — îmbinînd cunoştinţele teoretice cu practica de teren — vor putea fi şi activişti de seamă ai mişcării artistice studenţeşti.

În acelaşi sens ar trebui să fie îndrumaţi şi studenţii cursurilor de folclor de la Conservatorul de muzică « Ciprian Porumbescu », unde de mai mulţi ani această disciplină este predată în mod sistematic.

A. G.

Un sfert de veac de la moartea lui Simion Rusu

În primăvara anului 1932 murea la Archiud, un sat din marginea estică a cîmpiei ardelene, în apropiere de Reghin, folcloristul Simion Rusu. Era avocat şi abia împlinise treizeci de ani (22 mai 1902—2 mai 1932). Doi-trei prieteni, în frunte cu Aurelian Borşianu, s-au grăbit atunci să publice cîteva notiţe asupra vieţii şi activităţii lui Simion Rusu şi apoi uitarea s-a aşternut tot mai nemiloasă peste mormîntul de la Archiud. Şi totuşi, timp de zece ani, Simion Rusu — cuno-, scut şi sub numele de Simion Rusu-Cîmpeanu — a fost unul din cei mai activi folclorişti ardeleni îmbrăţişînd aproape toate genurile folclorului literar: doinele, horele, baladele, strigăturile, colindele, snoavele, basmele, descîntecele, leacurile bătrîneşti, proverbele, cimiliturile etc. Aria sa de observaţie şi înregistrare folcloristică a fost ţinutul dintre oraşele Bistriţa şi Reghin şi mai ales satul său natal, Archiudul, asupra căruia a scris şi un studiu monografic. Rodul culegerilor sale, care a fost foarte bogat, s-a publicat în diferite periodice şi volume. Simion Rusu a colaborat astfel, între anii 1922 şi 1932, la *Cultura poporului* (Cluj), la *Comoara satelor* (Blaj), la *Şezătoarea*, la *Tudor Pamfile*, la *Izvoraşul*, la *Doina* (Jorăşti-Covurlui), la *Semănătorul* (Reghin) etc. Primul său volum de poezii populare, intitulat *Scînteuţe*, a apărut la Reghin în 1923, pe cînd era elev al liceului romînesc de acolo, cu o prefaţă scrisă de profesorul Dimitrie Murăraşu. Un al doilea volum de *Scînteuţe* a apărut la Gherla în 1924. În acelaşi oraş, la tipografia A. Tudoran, a tipărit în 1927, în colaborare cu Aurelian Borşianu, un volum de *Descîntece şi leacuri*, iar în 1928 o plachetă de *Poveşti ardeleneşti*. La Cluj în editura Al. Anca, a dat la iveală, în 1929, şi o culegere de *Colinde*. În toate aceste culegeri se observă un adînc spirit de observaţie şi un gust ales. Simion Rusu, în limbă şi preocupări, continua tradiţia lui Ioan Pop-Reteganul. Pe lîngă culegerile de folclor, Rusu a scris şi un însemnat număr de monoloage şi piese poporale: *Teofil* (1925), *Drotarul* (1925), *Cîntecul cocoşului* (1925), *În calea duşmanului* (1925), *Vrăjitoarea* (1926), *Pedeapsa păcatului* (1925), *Şolomonarul* (1926), *Primăriţa* (1926), *Petecul lîngă spărtură* (1926), *Zmeul l-a însurat* (1926), *Toderică beţivul* (1926), etc.

În piesele sale, dintre care de o mai largă circulaţie s-au bucurat « Primăriţa » şi « Vrăjitoarea », Rusu a combătut superstiţiile şi a reflectat scene reale din viaţa satelor ardeleneşti. « În calea duşmanului » e o piesă legată de amintirea anului revoluţionar 1848.

Rusu a fost şi un poet liric de o remarcabilă duioşie, precum şi un pastelist fin şi bogat în nuanţe. Volumul său de poezii originale, *Flori de mai*, apărut la Reghin în 1930, anunţa un poet de netăgăduite posibilităţi. În acelaşi timp pregătea şi un roman, *Pasărea morţii*, din care a publicat unele fragmente în ziarul « Semănătorul » din Reghin (1930, nr. 5—6, 12). Folcloristul, autorul dramatic, poetul şi romancierul Simion Rusu a fost însă şi un însufleţit ziarist, scriind numeroase însemnări şi articole pentru popor.

Opera sa folcloristică reprezintă o contribuţie remarcabilă în mişcarea folclorului romînesc, aşa încît un studiu bio-bibliografic asupra lui Simion Rusu ar putea fi util tuturor celor ce urmăresc problemele de folclor.

V. N.

https://biblioteca-digitala.ro

Melodia dansului Banu Mărăcine și dansurile haiducești în feudalism

R. Ghircoiașiu publică în buletinul « Studii muzicologice» nr. 4 din 1957 un articol cu acest titlu.

Studiul a făcut obiectul unei comunicări, ce a avut loc la Sesiunea generală științifică a Academiei R.P.R. din 2—6 iulie 1956. Articolul de față reprezintă textul revăzut în urma discuțiilor desfășurate în ședința de comunicare.

Bazîndu-și cercetările pe o bogată bibliografie romînă și străină, autorul își propune să facă « o reconstituire istorică a evoluției» melodiei ce aparține dansului « Banu Mărăcine», punînd în același timp cîteva probleme de istorie muzicală comparată.

Studiile de acest gen, după cum ne-o dovedește și ciclul de articole din revista « Sovetskaia muzîka » semnate de prof. E. V. Ghippius, sînt foarte prețioase, întrucît ele permit ca prin cercetarea unor porțiuni relativ mici, dar concrete, din folclor să fie dezvăluite unele din legile valabile pentru evoluția istorică a unor capitole mai mari din folclor.

Din păcate însă, în studiul de față, intenția autorului nu a putut fi realizată. Din exemplele prezentate în articol nu se desprinde o evoluție istorică a melodiei dansului « Banu Mărăcine».

Aceasta se datorește în primul rînd faptului că autorul folosește noțiunea de « variantă » într-un sens ciudat, datorită căruia melodii străine unele de altele, avînd ca elemente comune doar unele intervale disparate, sînt socotite variante. Din cele peste 30 de exemple date de autor, în realitate nu avem de a face decît cu un număr de 3—4 variante ale dansului « Banu Mărăcine», variante care nu prezintă stadii diferite de dezvoltare ale melodiei respective. Asemenea elemente, cum sînt cadențele pe dominantă și tonică, luate izolat, nu pot confirma înrudirea unor melodii anumite. Ele sînt comune unei grupe foarte mari de melodii atît în muzica cultă, cît și în cea populară, în aceasta din urmă marcînd doar un strat folcloric anumit de proveniență mai recentă.

Datorită structurii sale cristalizate, cu un caracter specific tonal, melodia dansului « Banu Mărăcine » nu poate constitui un obiect fructuos pentru o cercetare de acest gen. Pentru un asemenea studiu e bine să se aleagă o melodie, care poartă în sîmburele său elemente, ce amintesc originea sa veche și ale cărei variante ne oferă nu numai posibilitatea fixării unor date calendaristice a publicării lor, ci și pe aceea a urmăririi unei evoluții muzicale, de la vechi la nou.

Cercetarea *evoluției istorice* a unor piese sau genuri folclorice nu poate fi realizată decît dacă ea este făcută pe o *bază teoretică.*

Poate că cercetînd și colecția folclorică nepublicată a Institutului de Folclor, autorul ar fi avut posibilitatea ca, folosind un număr mai mare de variante reale ale melodiei, să pună baza teoretică necesară studiului său.

Seriozitatea autorului, atît în alegerea bibliografiei, cît și în expunerea problemelor, ne îndreptățește să credem că, revizuindu-și parte din pozițiile pe care se situiază va putea aduce, prin studiile sale, un aport prețios la cercetările istorice ale folclorului muzical.

E. C.

Oaspeți de peste hotare la Institutul de folclor

Prof. dr. Stoian Djudjev

Printre multele vizite din ultima vreme, este îmbucurător de relatat că, în cadrul schimbuluicultural cu țara prietenă Bulgaria, a fost delegat în anul acesta cunoscutul folclorist și muzicolog Stoian Djudjev din Sofia să stabilească legături de colaborare cu Institutul de Folclor din București.

Stoian Djudjev și-a cîștigat un renume în folcloristică încă cu 25 de ani în urmă, prin studiile sale asupra ritmului cîntecului popular bulgar, concretizate atunci în lucrările: « Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare», Paris 1931 și « Die Zeitmessung in der orientalischen Musik», Archiv für Geschichte der Philosophie, vol. XL, nr. 2, Berlin 1931. Studiul acestei probleme a rămas preocuparea sa principală, după cum dovedesc lucrările ulterioare: « Proizhod na taktovete v narodnata ni muzika» (Originea măsurilor în muzica noastră populară), Bălgarski peceat, an. I, vol. 2, Sofia 1933; « Akțent i ritm. Rolea na iktusa v stiha i v melodiata» (Accent și ritm. Rolul ictusului în vers și melodie), Rodna pesen, an. VI/2, Sofia 1933; « Ritmăt kato gheometria văv vremeto» (Ritmul ca geometrie în timp), Muzikalen jivot, an. II/3, Sofia 1935.

Prețuind însă importanța covîrșitoare a cunoașterii generale a terenului în cercetarea unui domeniu special, Stoian Djudjev a dus și o asiduă și temeinică muncă de cercetare practică. Unele rezultate le-a făcut cunoscute în publicații: « Tanțăt kato vălșebstvo» (Dansul ca magie), Zlatorog, an. XVIII/5, Sofia 1937; « Bălgarska narodna choreografia» (Coregrafia populară bulgară), Sofia 1945; « Elena Jankova i pesnite na Besarabskite bălgari» (Elena Jancova și cîntecele bulgarilor din Basarabia), Sofia 1952; altele au stat la baza elaborării cursului de folclor, predat la Conservatorul din Sofia și publicat de Catedra de știința muzicii sub titlul « Teoria na bălgarskata narodna muzika» (Teoria muzicii populare bulgare) vol. I — Ritmica și metrica, 1954; vol. II — Melodica 1955 și vol. III — Morfologia și Prozodia, 1956.

https://biblioteca-digitala.ro

Temeiurile discuţiilor purtate de St. Djudjev cu cercetătorii Institutului de Folclor din Bucureşti sînt astfel clare. L-a interesat în mod deosebit experienţa dobîndită în cercetările pe teren, metoda de culegere de la primele investigaţii pînă la fixarea problemelor speciale şi căutarea materialului pentru soluţionarea lor, mijloacele tehnice folosite şi materialul adunat şi studiat din regiunile cercetate monografic. Cîteva aspecte ale muncii de teren în ţara noastră i-au putut fi transmise şi cu ocazia trecerii prin două regiuni folclorice importante: Năsăudul şi o parte din zona subcarpatică.

St. Djudjev a acordat de asemenea atenţie deosebită spinoasei probleme a metodei de transcriere a melodiilor şi a discutat-o în repetate şedinţe cu specialiştii Institutului de Folclor. Aceasta a făcut ca cele două comunicări, ţinute de d-sa în cadrul şedinţelor de lucru ale colectivului ştiinţific din Institutul de Folclor, şi anume: « Ritmul în muzica populară bulgară» şi « Cîteva aspecte ale melodicii populare bulgare », să pună problemele mai mult din punctul de vedere al căutătorilor unor sistematizări şi formulări valabile şi necesare în transcriere. În acelaşi timp însă St. Djudjev a intervenit cu interesante contribuţii în discuţia purtată asupra studiului vieţii cîntecului popular şi, pornind de aci, s-a oprit asupra importanţei cercetării fondului artistic comun al popoarelor din regiunea balcanică. Deci interesele ştiinţifice comune existînd, ele vor trebui să ducă la o colaborare efectivă între folcloriştii celor două ţări, la acţiuni de cercetare şi studii intreprinse pe baza cunoaşterii, de o parte şi de alta, a valorilor naţionale.

A. S.

Prof. Rosetta Del Conte În zilele de 27, 29 septembrie şi 5, 11 octombrie crt., Institutul nostru a primit vizita doamnei Rosetta Del Conte, profesoară de limba şi literatura romînă la Universitatea din Milano.

Preocupările domniei sale din ultimul timp se îndreaptă îndeosebi asupra elementelor folclorice în arta veche romînească. Pe lîngă informaţiile culese în arhiva noastră, domnia sa a făcut şi o călătorie de studii la mînăstirile din nordul Moldovei. căutînd pe teren elemente necesare documentării unui studiu ce se află sub tipar în Italia. Cultura veche romînească precum şi folclorul nostru au găsit în persoana doamnei profesoare R. Del Conte un sol pe cît de devotat cauzei pe care o reprezintă în Italia, pe atît de doritor să adîncească legăturile cu ţara noastră.

S. C. S.

Cîntece de pe Jiu. Cu volumul « Cîntece de pe Jiu» se inaugurează în colecţia « Biblioteca pentru toţi» publicarea unor culegeri de folclor inedite, alcătuite atît de folclorişti specialişti, cît şi de culegători amatori, cu scopul de a face cunoscute producţiile artistice ale poporului nostru.

Culegerea pe care o semnalăm este rodul muncii unui harnic şi pasionat culegător de folclor Constantin I. Măciucă-Die, care, începînd încă din 1905 pe cînd era învăţător în comunele Bîrzeiul-de-Pădure şi Capul Dealului-Gorj, aduna cu dragoste şi grijă cîntece şi doine auzite prin părţile locului. Pasiunea de culegător s-a manifestat pînă în 1917 cînd C. I. Măciucă-Die a fost victima războiului. Manuscrisul a fost pus la dispoziţia editurii de către Constantin St. Niculescu din comuna Izvoarele. Materialul, după însemnările autorului, este cules în cea mai mare parte din comuna Izvoarele, raionul Filiaşi, regiunea Craiova şi din comunele Bîrzeiul de Pădure, Capul Dealului, Bîrzeiul de Gilort, Turcenii de Sus, Valea Seacă, Rugi, sate din regiunea de nord a Olteniei.

Culegerea însumează 363 de cîntece: cîteva fragmente de cîntece epice, de ritual, sociale, de cătănie, de dor şi de dragoste (în cea mai mare parte) şi cîntece satirice.

Iniţiativa editurei E.S.P.L.A. de a publica culegeri de folclor inedite, reprezintă o iniţiativă preţioasă. Riscul de a publica materiale uneori cunoscute este recompensat pentru cercetarea ştiinţifică, prin cunoaşterea profilului folcloric al cîtor mai multe regiuni. Mai mult decît atît însă, se poate adăoga că unele din aceste materiale, cuprind realizări ce dovedesc o veche tradiţie folclorică. Uneori răsare cîte un vers care sintetizează în cuvintele sale puţine o adevărată operă de cizelare artistică. Imagini viu colorate apar astfel într-un context care poate să fie uneori banal, alteori însă întrezărim o întreagă lume de gînduri, de sentimente şi de fapte. Iată de pildă cîteva din aceste versuri:

Frunzuliţă bob orez,
Eu pe deal, mîndra pe şes
O cunosc numai pe mers.

https://biblioteca-digitala.ro

sau

Frunză verde de-o sulfină,
Rămîi, Preduță-n grădină
Că eu mă duc ca o strină
Cu doi trandafiri în mînă.
Să umbli tot cît trăești
Ca mine nu mai găsești :
Așa naltă și subțire
Și la trup făcută bine;
Cu buzele chilifar,
Gurița pahar de cleștar
Cu sprincenele cănite,
Numai junghiuri și cuțite.

sau

Frunză verde trei smicele,
Umblă neica să mă-nșele ;
El atunci m-ar înșela
Cînd ar ști a număra
Penele dupe doi cuci,
Atuncea și nici atunci.

Întreaga gamă a motivelor populare ca și studiul genezei faptului folcloric nu vor putea fi făcute în bune condiții de cît în măsura în care vor fi puse în circulație cît mai multe materiale de acest gen. Aspectele sociale atît de variate ale folclorului nostru au încă nevoie de materiale și studii noi pentru a fi mai bine puse în lumină. Se vor putea pe de altă parte, pe calea aceasta, sublinia acele elemente a căror circulație pe aria unor provincii sau unor regiuni, au devenit tipice pentru anumită categorie de așezări omenești. « Cîntecele de pe Jiu» nu epuizează desigur întreg repertoriul atît de bogat al acestei regiuni, ele constituie însă un bun început care, sperăm, va fi urmat și de alte publicații asemănătoare.

S.-C.S.

O nouă cale de valorificare a folclorului coregrafic

Mai mult poate decît în alte domenii artistice în muzică și dans problema legăturii dintre creație și sursa folclorică a constituit și constituie subiect de discuție și nu arareori de controverse.

Dacă majoritatea celor care dezbat o asemenea temă se declară de acord cu necesitatea unei filiațiuni folclorice, fie ea abia perceptibilă, în privința modului de preluare a motivului popular, părerile contradictorii se reflectă practic în formele diverse pe care le îmbracă creația. Domeniul compoziției muzicale ne-a oferit în acest sens în decursul anilor, mult mai multe exemple de înțelegere diferită a rolului pe care trebuie să-l joace inspirația folclorică. În dans însă, poate cu excepția unor balete cu caracter popular, pînă în momentul de față, dominantă s-a dovedit concepția potrivit căreia dansul popular trebuie să constituie nu numai sursa de inspirație, ci însuși materialul propriu-zis al compoziției. În acest sens coregraful are menirea de a transforma un fapt folcloric într-un spectacol, prin aranjamentul scenic al jocului sau îmbinarea mai multor motive într-un tot omogen.

Evoluția grupului experimental « Miorița», de sub conducerea artistică a Verei Proca, marchează apariția unei alte atitudini față de rolul pe care îl are folclorul în compoziția coregrafică.

Pornind de la cunoașterea aprofundată a formelor multiple de manifestare artistică a poporului, de la unele tradiții și obiceiuri legate de viața lui, Vera Proca ne-a dat o creație nouă în care folclorul se reflectă prin intermediul personalității și viziunii artistei, într-o formă care păstrează esența jocului popular și numai acele forme plastice pe care coregrafa le socotește caracteristice.

Înțelegînd jocul popular nu ca o manifestare singulară, ci ca o formă organic sudată într-un întreg complex artistic ce cuprinde în aceeași măsură, muzica, plastica, poezia, chiar teatrul, Vera Proca a urmărit să realizeze în cadrul grupului său unitatea lor într-o nouă expresie artistică.

Folosind creațiile școlii de muzică romînească, un cadru plastic inspirat și care pune în valoare în primul rînd tematica dansurilor, coregrafa a reușit să dozeze just echilibrul tuturor acestor elemente componente, dînd întregului spectacol un aspect unitar și armonic.

Nu întîmplător, cunoscînd aceste date, vom înțelege de ce coregrafa consideră producția sa drept dans de concert și încearcă să o situeze în domeniul coregrafiei pe un plan asemănător cu cel al muzicii de cameră în domeniul compoziției.

De aceea desfășurarea de mase și amploarea nu constituie o preocupare, locul lor fiind luat de grija pentru expresivitatea maximă cu mijloace reduse, de exprimarea prin cîteva trăsături esențiale a unor sentimente majore, de unitate și stil în execuție.

Ar fi greșit însă să presupunem că acest nou mod de valorificare a folclorului ar reflecta mai puțin elocvent esența jocului popular romînesc, decît simpla lui prelucrare. Cunoscînd în mod nemijlocit jocul romînesc, Vera Proca a înțeles că spre deosebire de dansurile altor popoare el se caracterizează printr-o mare varietate și expresivitate ritmică. De aceea în cele mai multe

https://biblioteca-digitala.ro

din compoziţiile sale mişcarea este susţinută de ritmuri foarte variate, întreaga realizare tinzînd să redea ceea ce caracterizează esenţa jocurilor noastre.

Dar nu numai împrumutarea unei forme de exprimare populară constituie trăsătura de unire cu folclorul, ci însăşi tematica aleasă care îşi găseşte rădăcinile în viaţa şi sufletul poporului. Credinţele, obiceiurile, humorul, duioşia, vitalitatea, dragostea de viaţă şi de muncă, iată numai cîteva din elementele care au putut inspira dansuri atît de variate, pornind de la lirismul simplu al « Cîntecului de leagăn » şi grava solemnitate a « Dansului de nuntă », pînă la dezlănţuirea orgiacă din « Bacanală » sau de la humorul fin al « Păpuşilor ţărăneşti » şi glumeţul « Ţăndărică la horă », pînă la grotesca apariţie a nebunei satului « Baba Ilinca ».

Dacă ar fi să analizăm fiecare din dansurile grupului, am observa că diferitele teme îşi găsesc tot atît de variate şi caracteristice moduri de expresie, rezultate din ilustrarea unui sentiment, întîmplare sau conflict, prin intermediul gîndirii, inspiraţiei şi originalităţii artistei.

Succesul pe care grupul experimental « Mioriţa » l-a obţinut atît în spectacolele date cît şi în recitalul televizat, căldura cu care publicul şi iubitorii de artă adevărată au primit această încercare de a găsi un nou drum în valorificarea dansului popular, se datoreşte faptului că realizările Verei Proca corespund tendinţei generale a creatorilor noştri, de a ridica inspiraţia populară spre culmile cele mai înalte ale artei culte.

A. G.

Jurnal of American Folklore despre arta populară în Romînia

În Jurnalul de Folclor American, volumul 70 din octombrie-decembrie 1957, a apărut o recenzie despre volumul *Arta populară în Romînia*, publicat de colectivul ştiinţific al Muzeului de Artă Populară din R.P.R.

După ce vorbeşte despre ilustraţiile ce însoţesc textul, pe care le consideră atît de frumoase şi de artistice încît crede că ele vor trezi, în fiecare cititor ce le va privi, dorinţa de a vizita Romînia şi de a vedea în persoană obiectele înfăţişate, autorul articolului arată că volumul este împărţit în patru capitole care tratează respectiv despre:

— locuinţe şi biserici,
— costume naţionale şi podoabe,
— ceramică,
— pictură pe sticlă, sculptură în lemn şi încondeierea ouălor.

Mai departe autorul recenziei din Jurnalul de Folclor American spune că, prin format şi prezentare, volumul romînesc aminteşte publicaţiile lui Roar Haugid, despre arta nativă din Norvegia.

În ce priveşte fotografiile de case, textile (în special costumele), sculpturi în lemn, ceramică şi zugrăveli pe lemn, autorul le declară interesante, nu numai datorită frumuseţii lor, dar şi faptului că dau posibilităţi de comparare, care permit un studiu mai amănunţit între aceste exemplare ale artei populare romîneşti şi alte exemplare similare, aparţinînd unor regiuni diferite din Europa. Aceste comparaţii aduc din nou în discuţie valoarea doctrinei posibilităţilor limitate. Costumul naţional romînesc este foarte diferit de costumul ţărănesc Hardanger, totuşi dacă se face o comparaţie între costumele ţărăneşti din Romînia, Polonia, Olanda şi Norvegia, limitările de textile şi podoabe ale vestmintelor devin foarte aparente. Aceste limitări devin şi mai evidente dacă se procedează la o comparaţie, de pildă, între crucile de lemn aflate în regiunea Ploieşti şi crucile sculptate ale bisericilor norvegiene; de asemenea între lăzile de zestre sculptate şi zugrăvite şi *Rosemaling*-urile, lăzi decorate scandinave sau dulapurile pictate olandeze.

Autorul articolului mai atrage atenţia asupra interesului ce-l reprezintă şapte din fotografiile de icoane pictate pe sticlă, toate executate în Transilvania în secolul al XIX-lea. El declară că arta picturii pe sticlă este răspîndită în numeroase ţări, dar că mijlocul de execuţie al artiştilor romîni nu este cunoscut de folcloriştii străini. Mai departe autorul recenziei se plînge de faptul că nu s-au dat suficiente explicaţii despre această artă şi că s-au publicat numai ilustraţii necolorate, în negru şi alb, purtînd indicaţii sumare.

El încheie articolul exprimîndu-şi speranţa că un specialist romîn se va ocupa de acest subiect şi că, într-un viitor apropiat va apare o lucrare ştiinţifică tratînd despre această artă atît de interesantă.

Răspundem revistei americane că la Eisenach a apărut încă din 1952, o lucrare semnată de Wendt, intitulată *Rumänische Ikonen Malerei*, care tratează despre această artă, că se află sub tipar o lucrare ştiinţifică, documentată a prof. Ion Muşlea, care va apare în curînd, şi că Editura I.R.R.C.S. va publica şi ea o lucrare bogat ilustrată asupra acestei teme, destinată mai cu seamă publicului de peste hotare, alcătuită de C. Irimie şi M. Focşa.

G. G.

https://biblioteca-digitala.ro

ACTIVITATEA FOLCLORISTICĂ INTERNAȚIONALĂ

Conferința anuală a I.F.M.C.

A zecea conferință anuală a Consiliului Internațional de Muzică Populară a avut loc în Copenhaga între 22 și 27 august 1957 la invitația Consiliului Danez de Folclor și a Muzeului național Danez.

Cele patru sesiuni au fost consacrate ședințelor membrilor, în cursul cărora s-au citit referatele lui Thorkild Knudsen (Copenhaga), Kurt Reinhard (Berlin), Vinko Zganec (Zagreb), Raina Katzarova (Sofia), Erik Dal (Copenhaga), Bruno Netti (Detroit), Lajos Vargyas (Budapesta) și Willard Rhodes (New York). S-a discutat de asemeni activitatea I.F.M.C-ului. Au avut loc două sesiuni generale în cursul cărora au prezentat discuri, însoțite de comentarii Rolf Myklebust (Oslo), Marian Sobieski (Varsovia) și Claude Marcel-Dubois (Paris). Arnold Bake (Londra și Amsterdam) a prezentat și un film.

Referatele și o dare de seamă privind conferința vor fi publicate în Jurnalul Cons. Int. de Muz. Pop., vol. X, ianuarie 1958. A prezidat Erik Dal.

Conferința anuală a consiliului din 1958 va avea loc la Liège (Belgia) de la 28 iulie la 2 august.

G. G.

Conferința internațională pentru notarea dansului popular

Institutul de Folclor de pe lîngă Academia de Științe din Berlin a organizat împreună cu Institutul de cercetări de artă populară din Lipsca, o Conferință internațională de cercetare și notare a dansului popular.

Conferința s-a ținut la Dresda de la 1—5 octombrie 1957. Au luat parte circa cincizeci de invitați de specialități diferite dar pentru care domeniul dansului constituie o preocupare comună: profesori universitari, cercetători în domeniul dansului popular, etnografi, maeștri de balet, pedagogi, dansatori etc.

Au participat reprezentanți din următoarele țări: Anglia, R.P.Bulgaria, Republica Cehoslovacă, R.D.Germană și R.F.Germană., R.F. Iugoslavia, R.P. Polonă, R.P. Romînă, R.P. Ungară.

În cadrul conferinței s-au ținut douăzeci și cinci de referate.

Cele mai multe s-au centrat în jurul sistemului preconizat și construit de Rudolf von Laban: Kinetografia.

Rudolf von Laban, o personalitate pregnantă în domeniul coregrafiei moderne, fost dansator, coregraf și un însemnat teoretician al dansului, cunoscut în întreaga lume prin publicațiile sale: *Die Welt des Tänzers*, 1920; *Choreographie I*, 1926; *Ein Leben für den Tanz* 1935, a enunțat în anul 1928 în *Schrifttanz* 1928—30 (două caiete) sistemul de notare al mișcării: kinetografia. Actualmente funcționează un institut de kinetografie «Laban Art of Movement Centre» la Adleston (Anglia).

Kinetografia este un sistem general de notare a mișcării, în sensul că poate cuprinde dansul, gimnastica, sportul, munca și orice mișcare din viață.

Se bazează pe principiul succesiunii imaginilor ca și la film, adică fixează momente succesive cît mai apropiate în desfășurarea mișcării și legătura dintre ele ne dă profilul ei.

De fapt acest principiu trebuie să stea la baza oricărui sistem de notare a mișcării construit în mod obiectiv, logic și care pornește de la anatomia, fiziologia și biomecanica mișcării omului.

https://biblioteca-digitala.ro

În legătură cu sistemul kinetografic au referit următorii:

Albrecht Knust — kinetograf — din Essen-Werden, R.F.G.: 1) *Dezvoltarea kinetografiei* 2) *Analiza și notarea mișcărilor de grup* 3) *Notarea kinetografică a diferitelor dansuri naționale.*

Pino Mlakar — profesor din Liubliana, R.F. Iugoslavă: *Introducerea sistemului Laban-Knust în Iugoslavia.*

Dr. Emma Lugossy, conferențiară, Budapesta, R.P. Ungară: 1) *Rolul kinetografiei în cercetarea dansului popular maghiar* 2) *Kinetografia ca materie obligatorie în școlile de specialitate din Budapesta.*

Maria Szentpál, profesoară de kinetografie, Budapesta, R.P.U.: *Probleme metodice și didactice în kinetografia dansului popular maghiar.*

Ann Hutchinson — New York: *Sisteme de notare a mișcării înainte și după Laban.*

Lisa Ulman — Director la Institutul Laban din Adleston, Anglia: *Kinetografia Laban în slujba muncii și a jocului.*

Dr. Erich Stockman, cercetător muzical, Berlin: *Tehnica instrumentiștilor văzută kinetografic.*

Ilse Loesch — conferențiară — Lipsca, R.D.G.: *Importanța kinetografiei pentru mișcarea coregrafică și științifică în R.D.G.*

Prof. Dr. Walter Ruben — Berlin: *Studiu asupra mișcărilor unui dansator din Ceylon.*

Roderich Lange — Torun R.P. Polonă: *Preluarea kinetografiei în cercetarea folclorului coregrafic în R.P. Polonă, secția Torun.*

Prof. Dr. Rihtman — Sarajevo — R.F. Iugoslavă: *Sistemul Laban—Knust în cercetarea folclorului în Iugoslavia.*

S-au prezentat de asemenea referenți cu sisteme proprii, în general, din țările cu folclor foarte bogat, unde cercetătorii în munca de culegere la teren au fost nevoiți a inventa notații cu scopul de a păstra și studia dansurile din țara lor.

Astfel s-au prezentat următoarele sisteme:

Boris Țonef — Sofia, R.P. Bulgaria: *Un nou sistem de notare a dansurilor populare bulgare.*

Ralna Kațarova — Sofia: *Sistemul de notare a dansului popular bulgar de Stoian Djudjev.*

Vera Proca Ciortea — București : *Notarea dansului popular romînesc.*

Prof. Ștefan Toth — Bratislava-Slovacia: *Sistemul de notare a dansului popular slovac.*

Cyril Zalesak — profesor, Praga — Cehoslovacia: *Sistemul cehoslovac descriptiv de notare a dansului popular.*

Zdenka Jelinkova — Brno, Cehoslovacia: *Problematica descrierii dansurilor de-nvîrtit.*

Dr. Hana Laudova, Praga — Cehoslovacia: *Problematica etnografică în notarea dansului popular și cerințele documentației științifice.*

Discuțiile la referate au fost interesante, ele dezbătînd în special problema adoptării unui sistem internațional obiectiv, de notare a dansului și care ca și notația muzicală să nu poarte o amprentă națională, ci să fie general valabil.

Sistemul Institutului de Folclor din București s-a bucurat de succes și apreciere generală și este în curs de publicare în R.D. Germană.

V. P. C.

Congresul Folcloriștilor Iugoslavi

Între 28 august și 1 septembrie 1957, a avut loc la Varajdin (Croația) congresul anual al Asociației folcloriștilor din Iugoslavia. Au participat numeroase personalități din domeniul etnografiei, etnologiei, folclorului literar, muzical și al artei populare, din aproape toate regiunile Iugoslaviei. Remarcăm pe M. Antonova (Scoplie), Prof. Fr. Baš (Liubliana), M. Gušići (Zagreb), Dr. R. Hrovatin (Liubliana), Dr. M. Ibrovac, Dr. Br. Krstići și L. Knežević (Belgrad), T. Kocić. (Titograd), Dr. Niko Kuret și Dr. M. Matičetov de la Institutul de Folclor din Zagreb, prof. D. Nedeljković (Belgrad), prof. R. Prodanov (Scoplie), prof. C. Rihtman (Sarajevo), O. Timko (Vrbas) prof. M. Vasiljević de la Academia de Muzică din Belgrad, I. Vukmanović (Cetinje), Dr. V. Zganec (Zagreb) etc. Au participat și specialiști din țările vecine sau mai depărtate: Dr. E. Byhen din Leichenbach am Main, Dr. S. Burlasova (Bratislava), Al. Cirese (Roma), Prof. Em. Comișel (București), E. Gasparini, profesor la Universitatea din Veneția, prof. Dr. J. Hanika (München), S. Jakobson Pirkova de la Harward University (Cambridge), Dr. L. Kiss (Budapesta), Dr. L. Kretzenbacher, prof. la Universitatea din Graz, J. Rawp-Raup (Budišin), Dr. Rychnova (Praga), E. Specogna (Trieste), Dr. P. Zablatnik (Colovec-Klagenfurt), Dr. R. Wildhaber (Basel), etc. Au lipsit folcloriștii Dr. V. Beliaiev (Moscova) și Const. Brăiloiu.

Comunicările au tratat probleme teoretice generale și speciale, din diferite domenii avînd ca temă centrală *Folclorul popoarelor din bazinul dunărean.*

https://biblioteca-digitala.ro

Interesul comun pentru cunoașterea și adîncirea problemelor legate de viața materială și spirituală a poporului a contribuit la desfășurarea lucrărilor într-o atmosferă de prietenie și la un înalt nivel științific.

Enumerăm numai subiectele dezbătute în dimineața și după amiaza primei zile a congresului (28.VIII) în secțiile separate, literară și muzicală, deoarece din motive independente de noi, am ajuns la congres abia a doua zi. *Problemele de bază ale etnografiei din Medjumurie*, de Gušić Mariana, directoarea Muzeului etnografic din Zagreb, *Populația Varajdinului* (J. Runjak), *Pescăria și spălarea aurului în Medjumurie* (Zorca Colin), *Impletirea din nuiele și paie* (D. Lalević), *Morile pe Mura și Drava în împrejurimile Varajdinului și în Medjumurie* (I. Ribarić), *Producția textilelor și a portului; Măștile cu ocazia unei zile de sărbătoare religioasă* (C. Bošković), *Descrierea etnografică a Sloveniei de nord* (Prof. F. Baš), etc.

În secția muzicală subiectele au fost pe cît de variate, pe atît de importante: *Folclorul muzical din departamentul Chorvatsky* (Dr. Sonia Burlasova). *Relația folclorului muzical sirb cu folclorul din bazinul dunărean* (J. Rawp-Raupp); *Cîntecele antifonice* (alternative) *și legea exogamiei* (prof. E. Gasparini).

La secția literară au fost expuse mai mult subiecte în legătură cu epica populară: *Baladele populare morave și slovace* avînd ca tematică războaiele cu turcii (Dr. D. Rychnova); *Balada populară românească* (Em. Comișel — comunicarea s-a ținut în 30. VIII); *Motive epice și lirice caracteristice în cîntecul popular slovac din Coruśca* (Dr. P. Zablatnik) și *V. Iagič și cîntecul nostru popular* (Dr. Br. Krstić).

În a doua zi a congresului, comunicările interesante ca tematică au dat naștere la discuții vii. A fost ascultat cu mult interes studiul Dr. Vinco Zganec, care a tratat tema: *Folclorul muzical al popoarelor din bazinul panonic.*

În timpul discuțiilor unii participanți au expus principiile teoretice fundamentale cu privire la metoda de cercetare adecvată, metodă care trebuie să pornească de la caracteristicile esențiale ale folclorului.

Dr. Kiss Lajos a fost de părere că, pentru rezolvarea acestei probleme, trebuie studiată evoluția istorică a diferitelor grupuri etnice care au locuit în această parte a Europei exprimîndu-și îndoiala în legătură cu existența unui folclor al Panoniei. Domnia-sa declară că se poate vorbi, mai curînd, despre folclorul popoarelor care au trăit aici. Cîteva trăsături atribuite folclorului panonic, — trăsături ipotetice, de altfel — ca: secvența de 5^{tă}, unele moduri, etc., se întîlnesc la diferite popoare. Noi considerăm că soluționarea acestei probleme complexe nu poate fi rezolvată decît cu contribuția cercetătorilor din celelalte domenii: etnografi, etnologi, istorici, lingviști, arheologi etc. Prof. M. Vasiljević aduce un aport valoros prin indicarea metodei de culegere și studiere. Muzica populară, spune domnia-sa, nu trebuie cercetată izolat de mediul social în care se dezvoltă, ci în toată complexitatea ei, ca un fenomen de viață, sincretic.

S-a citit conferința prof. Dr. V. Beliaiev (Moscova) care — din motive obiective — nu a putut veni la congres, conferință care trata despre același subiect.

Comunicările Dr. Kiss Lajos despre *Muzica populară maghiară de stil nou ca o continuare nemijlocită a evoluției muzicii populare de stil vechi* precum și a tînărului muzicolog Tihomir Vujičić despre *Cîntecele și jocurile populare ale minorităților naționale iugoslave din Ungaria*, au fost susținute de un bogat material muzical, prezentat fie la pian, fie pe benzi de magnetofon, fie personal de conferențiari.

O singură specialistă coregrafă — Milița Ilijin — de la Institutul de Folclor din Belgrad — a expus tema: *Interinfluența jocurilor la diferitele grupe etnice din Prizren.*

Problemele de ritmică au constituit obiectul a două comunicări: *Măsura de* $\frac{5}{4}$ *în muzica populară slovenă* (Dr. Valens Vodušec) și *Ipoteza penetrației sincopelor punctate din folclorul muzical maghiar tipic din Medjumurie în folclorul muzical al Rusinilor-Ucraineni din Voivodnia* (Onufrije Timko).

De un deosebit interes s-a bucurat comunicarea: *Cîntecul funebru al sîrbo-croaților din Italia meridională...* (A. Cirese).

Conferențiarul a arătat că repertoriul de cîntece sîrbești din Italia este astăzi, în general, redus (cca 32 piese), și a suferit o puternică influență din partea muzicii italiene. În studierea cîntecului funebru al acestei minorități naționale, A. Cirese s-a bazat pe material comparativ italian, sîrbo-croat și albanez.

După ce a atras atenția asupra superiorității metodei utilizate — înregistrarea bocetelor s-a făcut în timpul ceremoniei funebre — Al. Cirese a expus cîteva trăsături specifice bocetului sîrbo-croat și anume: numărul mare de exclamații, caracterul narativ al textelor, împletirea impro-

https://biblioteca-digitala.ro

vizației cu elementele tradiționale, etc. Conținutul literar al bocetului — ca și la alte popoare — constituie o istorie a vieții defunctului și un document prețios al vieții contemporane.

Versurile, izometrice în genere, pot suferi unele modificări în timpul cîntării; de obicei interpretul sparge schema metrică tradițională prin adaptarea textului sîrbo-croat la melodia de origină italiană.

Procedeele specifice genului ca și conținutul literar și muzical al bocetului sîrbo-croat prezintă o mare asemănare cu bocetele românești. Din exemplele ascultate am putut înțelege că melodia bocetului este formată în cele mai multe cazuri dintr-o cvartă eolică sau cvintă descendentă.

Comunicarea despre *Cîntecele de joc ale copiilor din Bosnia și Herțegovina*, făcută de Jelena Dopuda (Sarajevo) confirmă ipoteza existenței unor formule ritmice sau ritmico-melodice comune mai multor popoare. Trăsăturile specifice folclorului muzical al copiilor noștri se întîlnesc și în folclorul copiilor din Bosnia și Herțegovina, ca de pildă, motivele bazate pe un material sonor redus, de la secunda majoră, pînă la septimă, motivul melodic dezvoltat pe 2 măsuri de $\frac{2}{4}$, forma arhitectonică liberă, versuri cu conținut și structură similare și altele.

J. Dopudia a încercat o clasificare a materialului după vîrstă, după originea populară sau cultă și după modul de execuție (vocale și mixte: voce cu acompaniament instrumental); ar fi necesară însă și o clasificare după motivele muzicale și după tipul de joc. În secția literară s-au discutat problemele în legătură cu *Poezia populară neo-greacă în traducerile lui Claude Fauriel* (dr. M. Ibrovac), *Manuscrisele cîntecelor populare în colecția Vuk Karadgici* (dr. Z. Mladenović), *Relația dintre cîntecul popular și povestire* (R. Filipovici), *Povestirile populare glumețe în Morava din Lescovaț* (D. Georgevici), *Numele de botez la catolici și musulmani în Muntenegru* (J. Vucmanović), *Răzbunarea lui Boicici Alea în epica populară albaneză și iugoslavă* (M. Dragutin), *Urmele avanculatelor în poezia populară iugoslavă* (P. Vlahović), *Mormîntul gol* (dr. M. Barjactarević), etc.

M. Antonova, o harnică cercetătoare de la Institutul de Folclor din Scoplie a făcut o comunicare despre arta populară din Macedonia: *Aparițiile folclorice în legătură cu țesăturile popoarelor macedonene*. Secția sa de broderii populare este demnă de laudă și de imitat. Cîteva probleme metodologice au reținut atenția specialiștilor în legătură cu metoda de cercetare a folclorului în zonele de graniță (*Unele probleme metodologice privind studierea folclorului din regiunile de frontieră mixte din punct de vedere etnic* de M. Bošković — Stulli — (Zagreb) și *Despre felul de notare al textelor folclorice* (dr. J. Vuković).

Discuții aprinse a provocat subiectul în legătură cu definiția folclorului. La propunerea conferențiarului, Dr. B. Rusić-Scoplie, de a se schimba termenul de «folclor», numeroșii participanți au luat parte la dezbatere. Părerea unanimă a fost aceea a necesității distincției dintre cultura materială și spirituală a poporului. Unii specialiști cer să fie înlocuit termenul «folclor» cu «cultura populară», în care se include literatura, muzica, etnografia, arta populară, etc. Gasparini atrage atenția că adoptarea acestei propuneri ar putea da naștere unei eventuale confundări a folclorului cu cultura întregului popor. S-a propus constituirea unei comisii pentru fixarea terminologiei.

D. E. Vilfan (Lubliana) a încercat o definiție a termenilor: *Dreptul, etnologia, etnografia, folclorul*.

Menționăm comunicarea Dr. Kretzenbacher despre *Dansurile funebre în Alpii estici*. Bazîndu-se pe documente din evul mediu în care se atestă acest obicei în mai multe țări ale Europei (Spania, Italia, Germania etc.), conferențiarul a constatat dispariția cîntecelor legate de acest obicei. Obiceiul, însoțit de dans, prezintă astăzi aspecte și teme diverse.

În *Școala și folclorul*, prof. T. Cubelić a expus rolul important al folclorului pentru educația tineretului din școli și universități. În ultimele zile s-a oferit congresiștilor prilejul de a viziona 2 filme etnografice, de scurt metraj, ale Institutului de tradiții populare din Zagreb. De asemenea s-au organizat 2 excursii la Ptuj, vechi oraș slovac, în care s-a vizitat muzeul la Prelog și Nedelesce (Slovenia), unde a avut loc un mare festival folcloric de cîntece și dansuri dat de echipele artistice din cîteva raioane ale Sloveniei. Costumele minunate și repertoriul variat ne-au dezvăluit o parte din comorile artistice ale poporului iugoslav. Obiceiurile legate de sărbătorile de iarnă și de munca agrară, executate cu deosebită pricepere de grupuri de bărbați (plugul, cămila, urșii etc.) ca și obiceiurile de nuntă și jocul de păpuși ne-au întărit convingerea în existența unei culturi comune a popoarelor din Balcani.

Prin bogăția și varietatea materialului prezentat ca și prin posibilitatea discutării problemelor principale și a colaborării mai strînse a specialiștilor din domenii de cercetare înrudite — condiție sine qua non a realizărilor viitoare — congresul folcloriștilor iugoslavi a însemnat un pas important pentru cunoașterea reciprocă a popoarelor.

Em. C.

https://biblioteca-digitala.ro

Despre unele asemănări între folclorul romîn și bulgar

În cadrul schimburilor culturale dintre R. P. Romînă și R. P. Bulgaria, subscriitorul acestor rînduri a vizitat, timp de o lună (22 septembrie—22 octombrie 1957) țara vecină și prietenă de la sud. Obiectivul prim al acestei vizite a fost cunoașterea nemijlocită a muzicii bulgare, în vederea elaborării în viitor a unor studii care să ducă la stabilirea atît a ceea ce este comun cît și a ceea ce este specific creațiilor muzicale populare, romînă și bulgară. Fixarea acestui obiectiv a fost motivată de contactul strîns care a existat, timp de peste un mileniu, între aceste două popoare. În acest răstimp, au avut loc numeroase deplasări de populație dintr-o parte în cealaltă a bătrînului Istru, uneori de bună voie, cele mai multe pricinuite însă fie de persecuția turcească, fie de exploatarea boierească. Contactul și amestecul de populație au dus, după cum se înțelege, la influențe și împrumuturi. Acest lucru ne este dovedit de asemănările frapante — mai ales din punct de vedere melodic — dintre unele melodii de cîntec și joc romînești și bulgărești. Unele dintre aceste asemănări vor avea, bine înțeles, drept cauză influența comună suferită de romîni și bulgari din partea turcilor, al căror jug l-au suportat împreună timp de aproape patru sute de ani; cele mai multe se vor datora însă contactului romîno-bulgar.

Ca unul pe care-l frămîntă problema influenței orientale asupra muzicii populare romînești am considerat vizita mai mult decît binevenită, întru cît am avut ocazia să iau contact cu oamenii de specialitate de acolo și să ascult la fața locului cîntecul popular bulgar. În afară de aceasta am putut urmări o serie de alte probleme, ca: situația muzicii țigănești, obținerea unor date noi despre Anton Pann, care s-a născut — după cum se știe — în orașul Sliven din Bulgaria, cercetarea unor manuscrise muzicale vechi ce se găsesc prin diferitele biblioteci bulgare etc.

Vizita a decurs în condițiuni optime. Primirea ce mi s-a făcut peste tot pe unde am mers, a fost la înălțimea ospitalității tradiționale a poporului gazdă și a prieteniei sincere dintre romîni și bulgari. Îndeplinirea planului propus o datorez în bună parte atenției și grijei deosebite pe care a depus-o tovarășa Alexandra Runtova de la Comitetul pentru relațiile culturale cu străinătatea din Sofia, căreia îi exprim mulțumirile mele și pe această cale.

Dacă din punct de vedere administrativ — ca să zic așa — am fost invitatul Comitetului pentru relațiile culturale cu străinătatea, din punct de vedere științific am fost musafirul Institutului de muzică de pe lîngă Academia de științe bulgară. În acest Institut lucrează un număr de cinci cercetători, printre care și Raina Kațarova-Kukudova, cunoscută și apreciată folcloristă bulgară. Aici am ascultat, timp de cinci zile, cîntece populare din toate regiunile Bulgariei. Prezentările mi-au fost făcute cu multă bunăvoință, în afară de Raina Kațarova, de Ivan Kăciulev și Elena Stoin. Numărul mic de zile în care am putut asculta înregistrări de muzică populară la Institutul de muzică se datorește faptului că la scurt timp după ce am sosit la Sofia au început să se mute.

Pus în fața acestei situații, am căutat să-mi organizez timpul în așa fel încît să cîștig în alte părți ceea ce pierdeam aici. Am reușit acest lucru într-adevăr, datorită ajutorului tovarășei Runtova și amabilității tuturor celor cu care am venit în contact. În primul rînd ne-am îndreptat gîndurile spre Radiodifuziunea bulgară. Într-adevăr, aici mi s-a făcut, în două zile, de către tovarășul Gheorghe Boiagiev — un bun cunoscător al folclorului bulgar — o prezentare destul de completă a acestei creații. În afară de aceasta, peste tot pe unde am călătorit — și chiar în Sofia — am vizionat echipe artistice de amatori și am ascultat cîntăreți populari.

În afară de instituțiile și persoanele amintite, am căutat să iau contact și cu altele care ar fi putut să-mi completeze datele necesare. Dintre acestea trebuie să menționez mai ales Casa Centrală a Creației populare unde m-am informat asupra locului pe care-l ocupă folclorul în cadrul mișcării artistice de amatori, Uniunea Compozitorilor unde m-am informat asupra atitudinii compozitorilor bulgari față de folclor, și Muzeul etnografic unde am discutat cu Hristo Vakarelski — o personalitate binecunoscută și peste granițe — despre diferitele obiceiuri însoțite de muzică ce se găsesc atît la romîni cît și la bulgari.

Din tot ce am auzit și discutat, mi-am putut forma o idee generală asupra creației muzicale populare bulgare, și chiar a celei culte. Cîntecul popular bulgar îmiapare tot atît de bogat și variat în genuri și stiluri ca și cel romînesc. Între cîntecele Caracacianilor — păstori tranhumanți pînă mai ieri, dintre cari mulți sînt aromîni — care se desfășoară pe un ambitus de 3—4 trepte, chiar cînd posibilitățile sonore sînt mai mari, și cîntecele macedonene care se bucură de aceeași putere de pătrundere de care se bucură la noi cîntecele Munteniei subcarpatice, se rînduiesc creațiile celorlalte regiuni, fiecare avînd caracteristicile sale stilistice. Ceea ce bulgarii au deosebit față de noi este pe de o parte ritmul mult mai «complicat», dar pe care-l execută cu tot atîta ușurință țăranul, orășanul și compozitorul, și polifonia populară ce poate fi întîlnită nu numai în regiunea macedoneană ci — pentru cîntecele de seceriș — și în jumătatea de vest a munților Balcani și în cîmpia tracică.

https://biblioteca-digitala.ro

Urmărind unele obiceiuri și cîntece legate de ele pentru a vedea în ce măsură se aseamănă cu cele pe care le întîlnim la noi în cîmpia dunăreană, am aflat lucruri destul de interesante. Astfel, de exemplu, *colindele* nu se bucură de aceeași răspîndire ca la noi — în Macedonia și Rodopi nu există — și nici nu îndeplinesc peste tot aceeași funcție. În Bulgaria centrală, de pildă, sînt cîntate de femei la șezători.

Obiceiul *sorcovitului* este cunoscut mai peste tot, urarea se recită însă, nu se cîntă.

Nu există un cîntec al *homanului*, deși de Sîn-Toader există în partea de nord a Bulgariei — mai ales în satele cu romîni — cam aceleași obiceiuri ca la noi, mai puțin spălarea de către fete a părului cu apă în care s-a pus iarbă mare. Nu este mai puțin adevărat însă că există și la ei obiceiuri însoțite de cîntece care la noi sînt fără cîntece. Așa este obiceiul de Anul Nou ca fetele să-și ghicească viitorul, numit *laduvane* — corespunde la noi cu *vergelul* — cînd se cîntă un cîntec ce are refrenul: *Oi, Lado, Lado.* Amintesc că *Lado, Lado* se întîlnește la noi ca refren în unele cîntece de nuntă din Moldova și partea de răsărit a Munteniei.

Lazărul se întîlnește mai în toată țara — mai frecvent totuși în Bulgaria de răsărit și în jurul Sofiei — și are o amploare mult mai mare decît la noi. Cu Lazărul se merge în grupuri de cîte 40—50 de fete. Conducătoarea grupului se numește *buienet*. La această cinste rîvnește orice fată, deoarece se crede că cea care a fost aleasă buienet va avea noroc. Grupul are cîntece diferite pentru bărbat, femee, copil, bătrîn etc. Pe drum, de la o casă la alta, se cîntă o anumită melodie; în curte, în timp ce grupul cîntă, două fete dansează după ritmul cîntecului celorlalte fete.

Drăgaica este necunoscută așa cum a fost descrisă de Dimitrie Cantemir în Descriptio Moldaviae și cum se mai practică actualmente în fostul județ Teleorman. Este cunoscut totuși un joc cu numele de Drăgaica în Dobrogea.

Într-o comună din apropierea orașului Asenovgrad am asistat la desfășurarea ceremonialului unei nunți. În linii mari am constatat aceleași obiceiuri ca și la noi în cîmpia dunăreană, momentele importante fiind aceleași: gătitul miresei, bărbieritul ginerelui, împărțirea darului, cununia, legatul miresii, etc.

În sfîrșit, o constatare interesantă în ceea ce privește jocurile: Sîrba romînească am întîlnit-o — nu numai ca melodie ci și ca pași și mișcare coregrafică — peste tot pe unde am umblat. Mai mult ca sigur că nu este o întîmplare. Rămîne ca cercetările viitoare să lămurească această problemă.

Urmărind cunoașterea creației muzicale populare bulgare, am căutat să aflu și ce loc ocupă această creație în cadrul mișcării artistice de amatori. Consider că cele constatate merită să fie consemnate aici.

Mișcarea artistică de amatori s-a generalizat în Bulgaria, ca și la noi, după anul 1944, dezvoltîndu-se în jurul așa numitelor *citalișți* (săli de lectură) al căror început datează din anul 1856, deci dinainte de eliberarea Bulgariei de sub stăpînirea turcească. Fiecare citaliște — actualmente există circa 4400 citalișți în întreaga Bulgarie — și-a înființat un ansamblu artistic de amatori. Aceste ansambluri sînt alcătuite, în general, din cor, orchestră și echipă de dansuri; unele au și echipă de teatru. Corurile sînt alcătuite fie numai din femei, fie numai din bărbați; cele mixte întîlnindu-se mai rar. Orchestrele sînt alcătuite de obicei din instrumente specific populare: caval, gădulcă, cimpoi în unele locuri zurlă (zurnă) și tobă. Instrumentele de coarde — adică vioara, violoncelul și contrabasul — sînt folosite numai în partea de nord a țării, în rest fiind socotite ca nepopulare.

Corurile se împart de obicei în două, după repertoriu și fel de interpretare: *populare* și *academice.*

Corurile populare execută numai muzică populară ușor aranjată pentru 2 sau 3 voci, și păstrează emisiunea populară locală. Orchestra acompaniază corul tot timpul.

Corurile academice execută atît piese populare prelucrate de compozitori pentru 2, 3 sau 4 voci, cît și creații de ale acestora. Posibilitățile lor de interpretare sînt însă mult mai mari, iar emisiunea îngrijită, tinzîndu-se spre o emisiune cultă.

De reținut că atît corurile populare cît și cele academice acordă o grijă deosebită alegerii repertoriului popular, căutînd să fie dacă nu chiar local cel puțin regional. Mi-am dat seama de acest lucru nu numai din ceea ce am auzit, dar și din asistarea la un concurs de selecționare a unor coriste și instrumentiști pentru ansamblul din orașul Blagoevgrad. Concurentele erau țărănci din regiune, muncitoare, funcționare și chiar eleve de școală medie. Criteriul prim de admitere la acest concurs nu a fost vocea, ci repertoriul: au fost admise numai acele concurente care pe lîngă o voce bună posedau și repertoriul local, ca și emisiunea specifică; au fost respinse fete cu voci foarte bune dar care nu știau decît cîntece de largă circulație. Dacă ne gîndim că acest concurs se ținea pentru admiterea de coriști și instrumentiști într-un ansamblu regional de stat, ne putem da seama de prețuirea ce se acordă cîntecului popular în Bulgaria

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce privește dansurile, am constatat că nu numai echipele de țară ci și cele de oraș caută să păstreze dansul în forma lui originală, intervențiile reducîndu-se doar la ușoare stilizări.

De aceeași atenție se bucură creația muzicală populară și la Radio Sofia. Acest post emite săptămînal, pe două lungimi de undă, între 40—45 programe de muzică populară bulgară. Emisiunile durează între 10 și 45 minute fiecare. Aici, folclorul muzical este prezentat sub patru forme: 1. Așa cum este cîntat de popor, cu sau fără acompaniament instrumental. Înregistrările cîntecelor din această categorie sînt făcute de specialiștii Radiodifuziunii bulgare chiar pe teren. 2. Piese populare originale, vocale și instrumentale, ușor aranjate de compozitori. 3. Cîntece și melodii de joc aranjate de compozitori — păstrîndu-se însă melodia așa cum este cîntată în popor — executate de coruri și ansambluri instrumentale. 4. Cîntece populare prelucrate de compozitori și interpretate de cîntăreți cu școală.

Scriu aceste rînduri gîndindu-mă la ceea ce se întîmplă la Radio București care — cu voie sau fără voie — contribuie prin ceea ce emite, la standardizarea repertoriului de cîntece populare romînești.

Dintre celelalte probleme care m-au preocupat, mă voi opri numai asupra țiganilor și a muzicii țigănești, deoarece manuscrise muzicale cu cîntece de lume nu am găsit — am găsit totuși numeroase manuscrise religioase, unele evangheliare care aveau notația ecfonetică datînd din secolul al VIII-lea — iar despre Anton Pann sper să vorbesc într-un articol special.

Țiganii se găsesc împrăștiați în mai toată țara, mai numeroși însă în partea de nord, în jurul Vidinului și la Sliven. Unii dintre ei sînt fierari, alții muzicanți, iar cei mai mulți sînt muncitori. Ca muzicanți, n-au jucat și nu joacă rolul pe care-l joacă lăutarii noștri. Țiganii de la Sliven sînt totuși cunoscuți în întreaga țară ca muzicanți. Repertoriul lor este cel al locuitorilor cărora le cîntă, iar cîntece țigănești nu cîntă — după cum îmi spunea Gancio Gheorghiev Ganușev, președintele ansamblului țigănesc din Sliven — decît dacă sînt cerute. Există totuși cîntece țigănești.

Dorind să-mi dau seama în ce măsură aceste cîntece sînt sau nu specific țigănești, am ascultat muzică țigănească la Sofia (atît la Institutul de muzică cît și la un concert dat de ansamblul citaliștii țigănești), la Blagoevgrad, la Plovdiv și la Sliven. Din tot ce am auzit, am ajuns la concluzia că țiganii — cel puțin cei pe care i-am ascultat — nu mai au o muzică proprie, ci au adoptat fie muzica bulgară fie pe cea turcă, adăugînd cuvinte țigănești. De altfel, același lucru s-a întîmplat și în port și obiceiuri. Ar rămîne de văzut care este situația muzicii țiganilor nomazi. Din păcate, la Bulgari ca și la noi, această problemă nu a interesat.

Se remarcă totuși că țiganii muzicanți contribuie la evoluția muzicii bulgare, atît prin difuzarea pe o arie întinsă a unui anumit repertoriu cît și prin introducerea unor noi instrumente ca: vioară, contrabas, clarinet, trompetă, fligorn, basfligorn, tubă etc. Specialiștii bulgari recunosc chiar că folclorul din partea de nord-vest — deci despre Vidin — este pe cale de transformare. Ori aici este tocmai cel de al doilea centru important lăutăresc din Bulgaria.

Am prezentat mai sus o serie de constatări pe care le-am făcut cu ocazia vizitei în Bulgaria. M-am oprit în mod deosebit asupra celor legate de folclorul muzical, pe de o parte fiindcă despre alte constatări am vorbit într-un articol apărut în nr. 1/1958 al revistei Muzica, iar pe de altă parte fiindcă am urmărit să grupez aici numai constatările legate de cîntecul popular. Din aceste constatări s-a putut vedea clar, socotesc, pe lîngă felul cum este privit astăzi folclorul muzical în Bulgaria, unele asemănări ce există între obiceiurile și cîntecele romîne și bulgare. Adîncirea acestor asemănări și a altora, bine înțeles, va duce în mod sigur atît la mai buna cunoaștere a propriei noastre creații muzicale populare, cît și la lămurirea legăturilor trecute romîno-bulgare. Problema merită oricît de mare efort, întrucît cunoașterea punctelor comune și a legăturilor trecute ajută a întărirea legăturilor prezente.

Gh. C.

Cîteva din tipăriturile folcloristice sovietice apărute în ultimii ani

Cu ocazia « Decadei de literatură și artă uzbecă » de la Moscova, a apărut la Taşkent, în Editura de Stat a R. S. Uzbece, un volum intitulat « Narodnaia poezia Uzbekistana » (Poezia Populară Uzbekă), 439 p., care reprezintă una din primele încercări de a face cunoscută publicului larg poezia uzbecă în traducere rusă.

Volumul apărut sub îngrijirea lui M. Afzalov și L. Pencovski, prezintă atît creațiile poeților populari — cîntăreți, numiți « șairi » — cît și piesele folclorice anonime, transmise prin tradiție orală.

Colecția cuprinde două mari capitole: 1. Cîntece și ceastuşki și 2. Epos, precedate de o prefață semnată de M. I. Afzalov. La sfîrșit se dau scurte date biografice despre « șairi » ale căror versuri sînt publicate în volumul respectiv și un glosar de cuvinte uzbece, utilizate în text.

https://biblioteca-digitala.ro

La Moscova, în 1956, a apărut în Editura Academiei de Științe a U.R.S.S., un volum monografic intitulat « Iz istorii tadjikskoi narodnoi poezii » cu subtitlul « Elementi narodnovo-poeticeskovo tvorcestva v pameatnikah drevnei i srednevekovoi pismennosti » (Din istoria poeziei populare tadjice — Elemente de creație populară poetică în documente din antichitate și din evul mediu).

Monografia este consacrată studiului poeziei populare tadjice pînă la epoca sovietică și este compusă din două părți: prima parte se ocupă cu definirea trăsăturilor caracteristice poeziei populare în antichitate și evul mediu relevînd diferitele elemente folclorice literare în poezia scrisă; a doua parte cercetează îndeosebi poezia populară de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, pe baza culegerilor de folclor.

Volumul, cuprinzînd 469 p., reprezintă prima parte a lucrării; prefața autorului și trei mari capitole tratează despre: 1) creația poetică orală a populației din Asia centrală în epoca primitivă; 2) elemente de creație poetică populară în vechile documente tadjice și 3) tendința populară și elementele creației populare orale în literatura tadjică medievală (sec. VIII-IX). În anexă sînt date texte, bibliografia și un indice pe materii și nume proprii.

*

În anul 1956 a apărut în editura din orașul Gorki volumul intitulat « N. A. Dobroliubov, sobiratel' i issledovatel' narodnovo tvorcestva Nijegorodskoi gubernii » (N. A. Dobroliubov culegător și cercetător al folclorului din regiunea Nijnii Novgorod), de B. F. Egorov, 95 p.

Bazîndu-se pe documentele existente autorul desvăluie o latură a activității lui N. A. Dobroliubov necercetată pînă acum și anume interesul manifestat de N. A. Dobroliubov pentru folclor încă din anii copilăriei sale, petrecuți în Nijnii Novgorod, accentuat mai tîrziu. cînd gînditorul democrat rus, s-a străduit să cunoască viața și concepțiile despre viață ale poporului, găsind în cercetarea folclorului un mijloc de cunoaștere a unora dintre multiplele ei laturi.

B. F. Egorov publică în anexă o parte din colecțiile de zicători, ghicitori și datini culese de N. A. Dobroliubov.

*

La Moscova, în Editura de Stat pentru Literatură beletristică a fost reeditată în 1957 colecția de basme « Narodnâie russkie skazki » (Basme populare ruseți) de A. N. Afanasiev, îngrijită, prefațată și adnotată de V. I. Propp.

Colecția cuprinde 3 volume.

Aceasta este a șasea ediție a lucrării. Prima ediție a apărut în fascicole între anii 1855—1863.

Colecția lui A. N. Afanasiev conține cca. 600 de piese folclorice literare. La baza colecției au stat o serie de manuscrise ale arhivei Societății de Geografie (al cărui membru era A. N. Afanasiev), manuscrisele provenite de la diferiți culegători de basme; un număr de cca 150 de piese din colecția lui V. I. Dali precum și basme publicate în colecții beletristice sau în diferite periodice. Culegerile proprii ale autorului constituie numai o mică parte a colecției. Basmele erau însoțite de ample comentarii referitoare, în special, la deducerea miturilor antice pe care autorul le presupunea a fi stat la baza basmelor (A. N. Afanasiev făcea parte din școala, așa numită « mitologică »).

Aceste comentarii nu au intrat în ediția de față.

În colecție se păstrează clasificarea basmelor făcută de A. N. Afanasiev, ea fiind valabilă pînă în ziua de astăzi: 1) basme despre animale, 2) basme fantastice și 3) povești de toate zilele sau nuvelistice. Textele au fost transcrise în noua ortografie, păstrîndu-se specificul vorbirei dialectale. La sfîrșitul volumului se află un glosar de cuvinte dialectale.

În volumul al III-lea sînt publicate două prefețe de A. N. Afanasiev, scrise pentru prima și a doua ediție a colecției.

Lucrarea prezintă un deosebit interes, fiind prima mare colecție de basme ruseți originale.

E. C.

Dreptul de autor aplicat muzicii populare

Buletinul nr. XII din septembrie 1957 al Consiliului Internațional de Muzică Populară publică propunerile Consiliului cu privire la dreptul de autor (Copyright) al culegătorilor de muzică populară.

Întrucît considerăm că acestea ar putea interesa și pe culegătorii de folclor din țara noastră, dăm mai jos traducerea lor in extenso:

https://biblioteca-digitala.ro

1. Articolul 7 al Convenției din 1928 de la Roma și al Convenției din 1948 de la Bruxelles recomandă ca dreptul de autor asupra unei lucrări originale să dureze tot timpul vieții autorului precum și o perioadă de 50 de ani după moartea acestuia. Primul deținător al dreptului de autor este de obicei autorul lucrării, care poate transmite dreptul său, în totalitate sau în parte, altor persoane. Recomandarea de mai sus nu a fost cuprinsă în legile interne ale tuturor țărilor, dar majoritatea lor acceptă actualmente aplicarea dreptului de autor cu sau fără alte modificări.

2. Legea dreptului de autor se aplică în mod diferit de la o țară la alta. În principiu, s-a acceptat aproape pretutindeni ca un muzician să revendice dreptul de autor pentru prelucrarea unei melodii populare, în ce privește însă drepturile culegătorului pentru melodia notată sau culeasă cu mijloace mecanice, părerile diferă. Drepturile sale sînt recunoscute în unele state, nu însă în altele.

3. Consiliul este de părere că generalizarea punctului său de vedere ar contribui la uniformizarea practică a aplicării legii dreptului de autor în ce privește muzica populară. Aceasta, cu atît mai mult, cu cît natura muncii culegătorului și a materialului cules nu sînt întotdeauna apreciate cum se cuvine.

4. Culegătorul de muzică populară nu-și obține materialul prin copiere din izvoare tipărite sau scrise, ci prin notarea directă de la cîntăreți sau instrumentiști, care, la rîndul lor, și-au însușit melodia pe cale orală. Culegerea cere sacrificii de timp și de bani, precum și o specializare și o pricepere deosebită din partea culegătorului.

5. Pe de altă parte, notarea muzicii populare implică, în mod normal — într-o anumită măsură — o interpretare subiectivă individuală a culegătorului, datorită atît întrebuințării frecvente de ritmuri și intonații neobișnuite cît și stării inerente de fluiditate. Deoarece muzica populară, contrar operei individuale, nu are formă originală sau autentică, ci e supusă continuu la modificări în decursul transmisiei sale orale și se cristalizează deabia în momentul notării sau imprimării ei de către culegător. De fapt, o melodie populară este rar cîntată exact în același fel de doi inși locuind același sat și chiar același cîntăreț nu va repeta identic același cîntec la a doua interpretare.

6. Consiliul este de părere că culegătorul are drept la roadele muncii sale și ca atare aprobă uzanța de a considera culegătorul de muzică populară ca « primul proprietar» al notării sau înregistrării făcute de el; de asemeni acordarea de către legile țării (căreia îi aparțineș culegătorul) a protecției la care acesta ar avea dreptul pentru o compoziție originală. Culegătorul are libertatea, bine înțeles, de a ceda drepturile sale prin contract altor persoane.

7. După părerea Consiliului, materialul ce circulă printre executanții de muzică populară poate fi cules, chiar dacă acest material a fost notat sau imprimat anterior, cu condiția ca executantul să nu-l fi învățat, fie direct fie indirect, dintr-o sursă apărată de legea dreptului de autor; dar același material nu poate fi transcris de pe o notație sau o imprimare existentă, ce se află sub protecția legii dreptului de autor pentru o întrebuințare publică, fără a fi obținut în prealabil consimțămîntul proprietarului dreptului de autor.

8. Dacă determinarea unei eventuale lezări a dreptului de autor ar crea un dubiu, acesta nu trebuie să atingă principiul general. Putem adăuga totuși că fluiditatea proprie muzicii populare — despre care vorbește paragraful 5 — va ajuta adesea la înlăturarea dubiului. Deoarece, dacă o melodie populară apare în două publicații diferite într-o formă identică, se poate presupune că nu amîndouă au avut o sursă vie de notare ci că una din ele a fost copiată după cealaltă; proba contrarie urmează să fie făcută de autorul a cărui publicație a apărut mai tîrziu.

9. Pentru o lucrare a cărei perioadă legală de Copyright a expirat, un nou Copyright nu poate fi obținut decît dacă priceperea și munca depusă în transcrierea vechei lucrări justifică un nou drept de autor. O copie exactă a originalului sau o copie în care schimbările nu sînt concrete nu are drept la un nou Copyright.

10. În ce privește drepturile cîntărețului sau instrumentistului tradițional, (dacă există) este limpede că materialul se bucură de dreptul de autor numai dacă se prezintă sub formă scrisă sau imprimată și dacă proprietarul dreptului de autor este același care a depus pricepere și muncă în notarea și imprimarea lui.

11. Prin urmare, dacă cîntărețul sau instrumentistul tradițional se bucură de drepturi legale, natura acestor drepturi trebuie căutată în afara legii generale a dreptului de autor. Probabil că legile anumitor țări nu acordă cîntărețului sau instrumentistului tradițional drepturi asupra materialului sau asupra interpretării acestuia. Consiliul este de părere că melodiile tradiționale aparțin în parte « patrimoniului comun » al omenirii și fac parte deci din domeniul public. În cazul acesta este greu de stabilit ce drepturi « naturale» s-ar putea acorda.

https://biblioteca-digitala.ro

12. Remarcăm, totuși, că atît cîntărețul cît și instrumentistul tradițional au latitudinea să stabilească un drept contractual care să permită interpretării lor să fie notată sau imprimată numai în anumite condiții, admise în prealabil de ambele părți.

13. În ori ce caz este de dorit ca autorizația scrisă a executantului să fie obținută înainte de a se trece la imprimarea cîntecelor vocale sau instrumentale și dacă imprimarea este făcută în scop comercial este just ca executantul să primească o remunerație potrivită.

14. Observațiile anterioare privind drepturile aplicate muzicii populare se referă de asemeni la filmarea, imprimarea și notarea dansului popular. De asemeni ele cuprind atît cuvintele cît și melodia cîntecului.

15. În concluzie, Consiliul recomandă ca legile Copyright-ului să fie aplicate și muzicii populare. Totuși, el ar regreta înființarea unor monopoluri care ar împiedica larga răspîndire a muzicii populare și prin urmare recomandă ca deținătorii de Copyright să fie insistent rugați să încuviințeze întrebuințarea rațională a materialului ce le aparține, evident în schimbul unei sume potrivite valorii culegerilor.

G. G.

https://biblioteca-digitala.ro

LAJTHA LÁSZLÓ, *SZÉKI GYÜJTÉS* [Culegere din Sic] Népzenei monográfiák, II Zenemükiadó Vállalat, Budapest 1954, p. 326.

Prestigiul internaţional de care se bucură folcloristica maghiară de la activitatea rodnică pe acest tărîm a eminentului muzician Béla Bartók, a sporit desigur în ultimii ani prin intensificarea cercetărilor, dar mai ales a publicaţiilor, dîndu-se la iveală un bogat şi valoros material folcloric.

Între publicaţiile acestor ultimi ani figurează şi *Culegerea din Sic*, reg. Cluj, a cunoscutului folclorist *Lajtha László*.

Materialul publicat în acest volum este rezultatul unor culegeri efectuate cu fonograful în decembrie 1940 şi apoi la începutul lui februarie 1941, la care se adaugă înregistrările pe discuri făcute în studioul radioului din Budapesta între 17—21 februarie 1941. Acestea din urmă sînt dublete ale înregistrărilor făcute la faţa locului cu fonograful.

În introducere se atrage atenţia că volumul trebuie privit strict ca o publicaţie de material în care « am lăsat la o parte toate explicaţiile de istoria muzicii şi de folclor comparat », deoarece din cauza insuficienţei datelor, orice încercare de a prelucra materialul — fie cît de sumar — ar echivala cu o muncă de diletant.

Melodiile şi cîntecele publicate sînt însoţite de cîte o notă care cuprinde principalele date ale piesei, necesare unui document ştiinţific autentic, astfel că hotărît publicaţia are un caracter ştiinţific, de specialitate. Notele respective mai cuprind, de la caz la caz, observaţii, amănunte sau mărturisiri ale informatorilor referitoare la piesa respectivă sau la modul de interpretare. În sfîrşit, la piesele notate de pe disc, tot în notă se publică şi transcrierea melodiilor înregistrate la faţa locului pe cilindri de fonograf, în cazul cînd prezintă vreun interes, fie prin ea însăşi, fie prin aceea că permite compararea aceleiaşi melodii interpretată de doi informatori deosebiţi sau interpretată de acelaşi informator, dar la un anumit interval de timp şi cu anumite variaţii. Numărul total al melodiilor publicate în notă este de aproximativ 40.

Lista de informatori — cu datele biografice principale — ne oferă posibilitatea să ne facem o părere asupra materialului uman cu care s-a lucrat, profesionişti şi neprofesionişti. Din cercetarea acestei liste se poate constata că cei 5 muzicanţi profesionişti — cu toţii analfabeţi — sînt reprezentativi, doi dintre ei — unul de 61 şi celălalt de 53 de ani — fiind « primaşii » cei mai buni. Neprofesioniştii sînt cu toţii şcolarizaţi (între 2—5 clase elementare) iar ca vîrstă variază între 29 şi 65 ani.

Informaţiile ce privesc istoricul localităţii sînt interesante şi bine venite în fruntea unei astfel de publicaţii de material.

Aşezat între Cluj şi Gherla, *Sicul* este o localitate izolată, cu căi de comunicaţie anevoioase, mărginită de două văi ce ascund în adîncurile lor locaşuri ale vulpilor şi lupilor.

El este un oraş vechi astăzi decăzut; în secolul al XIII-lea era însă cunoscut ca reşedinţa administraţiei salinelor din regiune. Deşi în 1877 îşi mai păstrează formele sale orăşeneşti de administraţie, locuitorii săi de azi nu mai au nici o cunoştinţă despre trecutul, importanţa, obîrşia

https://biblioteca-digitala.ro

şi gloria de odinoară a localităţii lor. Aceasta pare ciudat, dacă ne gîndim că şi printre informatorii noştri se găseşte unul născut în 1876, deci care ar fi putut auzi povestindu-se, chiar de la părinţii săi, despre oraşul de odinioară.

Adăugăm că localitatea Sic este singura cu o populaţie majoritară de naţionalitate maghiară, într-o zonă geografică cu sate locuite aproape exclusiv de o populaţie romînească (conform recensămîntului din 1930 — dată la care comuna Sic figurează cu total locuitori: 4000, dintre care maghiari: 3600).

Despre originea lor, localnicii par a fi păstrat mai multe cunoştinţe. Astfel, spre deosebire de majoritatea localnicilor care îşi afirmă hotărît originea lor secuiască, unele familii îşi spun «*unguri*», căci ştiu precis că strămoşii lor sînt veniţi din Ungaria.

Datele privitoare la viaţa contemporană (a culegerii) a satului sînt de asemenea interesante. Aşa de pildă, divizarea colectivităţii săteşti în cartiere («*szegek*»), ce au devenit unităţi social-culturale aproape distincte, constituie o caracteristică ce se proiectează pe fondul general al conservatorismului acestei localităţi, unde de 100 ani, pînă la data culegerii, nu s-a pomenit să se încheie vreo căsătorie cu cineva din altă localitate!

Ca o particularitate a vieţii culturale populare din Sic, se menţionează existenţa mai multor saloane de dans, pe vîrste sau sex, în cadrul fiecărui cartier: al adolescenţilor, al flăcăilor, al fetelor, al oamenilor căsătoriţi etc. — ceea ce explică posibilitatea coexistenţei mai multor taraf uri de lăutari la numărul respectiv al locuitorilor.

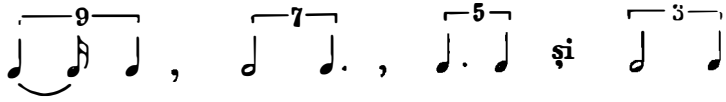
În portul din Sic se semnalează unele particularităţi ce ar putea constitui un indiciu al moştenirii lăsate de locuitorii nemţi ce par a fi fost stăpînii oraşului prin secolul XV: nasturi de alamă, veste de postav albastru, pălării cu o formă specială — iar în muzică: unele melodii majore.

Clasarea materialului s-a făcut în 5 capitole: piese instrumentale înregistrate pe discuri (mel. 1—22); piese vocale, cu acompaniament, înregistrate pe discuri (mel. 23—29); piese instrumentale, înregistrate pe cilindri de fonograf (mel. 30—36); piese vocale înregistrate pe discuri (mel. 37—81); piese vocale, înregistrate pe cilindri de fonograf (mel. 82—107).

Ordinea publicării este aceeaşi cu a culegerii, ţinînd seama de faptul că «acest volum nu este decît o publicaţie de material».

Tot în introducere se fac şi unele observaţii generale de ordin muzical asupra materialului.

Primo: faptul că lăutarii profesionişti din Sic nu au nici o cunoştinţă teoretică despre armonie, face ca ei să-şi armonizeze piesele exclusiv cu acorduri majore, acest fel de armonizare fiind considerat de către autor că reprezintă o moştenire tradiţională. Ritmul acompaniamentelor variază între



Secundo: existenţa unui grup de melodii, format din patru rînduri melodice de cîte 16 silabe. Aceste melodii de 16 silabe, care au cadenţa celui de-al doilea rînd melodic pe *tonică*, uneori se despart — în interpretarea neprofesioniştilor — în două melodii independente de cîte 8 silabe. Aceste jumătăţi de melodii se pot apoi recombina, în melodii de 16 silabe, dar nu aşa cum au fost la origine, ci prin asocierea unor jumătăţi aparţinînd fiecare altei melodii. Părerea autorului este aceea că de fapt aceste melodii sînt de origine instrumentală, textul nefiind format din versuri veritabile de 16 silabe. Această părere este întărită, printre altele, şi de faptul că muzicanţii profesionişti păstrează cu stricteţe forma originală integrală a acestor melodii.

Din moment ce autorul se abţine de la comentariul materialului — din cauzele mai sus arătate — cu atît mai puţin s-ar cădea ca s-o facă recenzentul. Totuşi frumuseţea materialului,

https://biblioteca-digitala.ro

interesul pe care-l suscită, ne îndeamnă să ne luăm permisiunea de a ne opri pe scurt, asupra cîtorva din cîntecele şi melodiile publicate.

Primele două capitole, ce cuprind transcripţii complete ale melodiilor instrumentale şi vocale cu acompaniament înregistrate pe discuri, sînt fără îndoială acelea care merită să stea în fruntea volumului.

Din însăşi mărturisirea autorului ştim că aceste transcripţii au necesitat o muncă perseverentă şi plină de încordare. Aflîndu-se pentru prima oară în faţa sarcinei de a întocmi o partitură — aceastea fiind primele înregistrări pe discuri ale unor ansambluri instrumentale — autorul s-a văzut nevoit, din dorinţa unei fidelităţi cît mai mari a transcrierilor, să revină de mai multe ori asupra notaţiilor, mărturisind că « *cu ocazia fiecărei revizii, făcute chiar şi cu acelaşi aparat, vom găsi în transcriere noi şi noi amănunte ce se cer modificate* » — constatare care putem spune că are o valabilitate generală nu numai în cazurile extrem de grele ale unor transcrieri polifonice ci şi la cele omofone [1].

De aceea este vrednică de toată admiraţia migala ce a dus la precizarea celor mai mici amănunte melodice, ritmice sau armonice, transcriitorul dovedind o înaltă şi incontestabilă competenţă în această materie.

Frumuseţea acestui material credem că a recompensat întrucîtva eforturile ce au fost necesare pentru transcrierea lor. Remarcăm îndeosebi melodiile nr. 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 19, 21, 26, 32, 34, etc. (Dintre acestea numerele 3, 7 şi 21 ne erau cunoscute din prelucrarea lui *Gulyás László*, în interpretarea Orchestrei Ansamblului Popular de Stat, imprimate pe discuri).

Ne atrag atenţia unele trăsături comune între cîteva piese de joc din această culegere şi muzica de joc românească din Ardeal.

Astfel, nr. 5 de exemplu este foarte apropiat ca atmosferă de învîrtitele noastre din Năsăud, iar nr. 19 este chiar o variantă foarte apropiată de « Haţegana » din suita ardelenească a compozitorului romîn Achim Stoia — spre deosebire de alte melodii care diferă de caracterul melodiilor de joc romîneşti, ca de pildă nr. 3, 4, 7, 12, 21 etc.

Aceasta este desigur o confirmare a constatării folcloristului maghiar Vargyas Lajos, că muzica de joc fiind cîntată de către lăutarul profesionist atît la jocurile şi petrecerile ungurilor, cît şi la cele ale romînilor, ajunge să fie amestecată de către acesta [2].

În acelaşi timp ea vine să întărească observaţiile pline de tîlc ale lui Béla Bartók — acest nobil cercetător al comorilor populare, pătruns de o indiscutabilă cinste umană şi ştiinţifică: « *. . .contactul dintre popoare străine nu are ca rezultat numai un schimb de melodii, ci — şi acest lucru este încă mai important — constituie chiar un imbold pentru elaborarea unor stiluri noi. În acelaşi timp rămîn însă în viaţă şi stilurile vechi sau mai puţin vechi, ceea ce atrage după sine o nouă îmbogăţire a muzicii populare. . . Orice asemenea material muzical—oricît de eterogen ar fi fost la origine — capătă în felul acesta o personalitate puternică şi pe deplin închegată* » [3].

Abordarea multilaterală a acestei probleme astăzi, cînd cele două ţări au lichidat cauzele disputelor naţionaliste, nu mai comportă riscurile pe care la timpul său Bartók a fost nevoit să le suporte. Pare de aceea de neînţeles de ce secţia din Cluj a Institutului de

---

[1] Realizările tehnicei contemporane în înregistrarea de sunete credem că ar putea soluţiona problema unor aparate capabile să înregistreze separat şi simultan totodată fiecare instrument al unui ansamblu redus de 3—4 persoane, permiţînd reproducerea lor fie separat, fie cîte 2, fie simultan. Un schimb de experienţă între tehnicienii ce lucrează pe acest tărîm ar fi cît se poate de salutar!

[2] « . . .tánczenét jól'orrnán mindenütt már a cigány játszik magyarnak, románnak egyaránt és több rép zenéjét játszva össze is keveri azokat » — *Népzenei kapcsolatok* în *Magyarok és Románok*, Budapest 1944, vol. II, 544.

[3] « Muzica şi puritatea rasială », în *Tempo*, London 1944 (reprodus şi în « Bártok Béla — însemnări despre cîntecul popular », Buc. ESPLA 1956, 111—112).

https://biblioteca-digitala.ro

Folclor, care dispune de specialişti şi pentru folclorul romînesc şi pentru cel maghiar, nu atacă această temă. Credem că nu mai trebuie să insistăm asupra importanţei unui astfel de studiu, căci se înţelege de la sine că pentru prima oară în istoria celor două ţări există posibilitatea să se facă un astfel de studiu în mod temeinic, cu garanţia unei obiectivităţi ştiinţifice neîndoielnice.

Iar pentru folclorul ambelor naţiuni, un astfel de studiu ar putea aduce elemente interesante, fără să mai vorbim despre interesul pe care-l comportă stabilirea concretă a felului în care contactul dintre naţiuni constituie « *un imbold pentru elaborarea unor stiluri noi* », stabilirea pe concret a acelui proces complex de creaţie prin care acest material muzical capătă « *o personalitate puternică şi pe deplin închegată* ». Bineînţeles, un astfel de studiu va contribui de asemenea la rezolvarea definitivă a problemei « dialectelor » muzicii populare romîneşti din Ardeal, enunţată de către Bartók; această problemă — după propria-i mărturisire la încheierea lucrării intitulată *Muzica populară maghiară şi muzica populară a popoarelor vecine*, — din lipsă de material, urma să fie revizuită.

Cum s-a spus mai sus, frumuseţea materialului şi exemplarele interesante reţin dintr-un început atenţia cititorului. Din aceste numeroase exemplare mai spicuim: cîntecele din repertoriul de nuntă, ca de ex. nr. 26 — un frumos cîntec al miresei, interesant atît ca text cît şi ca melodie, cu ample şi frumoase recitative şi nr. 27, joc de nuntă. La fel numerele 55, 56, 57 şi mai ales 66 sau frumosul cîntec de recrutare de la nr. 58 care ne aminteşte de melodia « Rău, maică, te-ai supărat » publicat de Bartók Béla [4].

Remarcăm în sfîrşit, melodia instrumentală de la nr. 36, înrudită din punct de vedere motivic, cu nr. 3 sau cîntecul nr. 39 cu melodica sa sprintenă, cu un ritm ce sugerează parcă gluma şi care ne evocă în minte frumoasele ritmuri, cu accente interioare şi pline de prospeţime ale colindelor noastre.

Mai aflăm şi o melodie de urare, ce se cîntă în grup cu prilejul diferitelor onomastice — nr. 47 — şi care este interesantă chiar şi prin simpla ei prezenţă în repertoriul satului.

Ca stil de interpretare găsim, de asemenea, o mare bogăţie şi remarcăm, firește, stilul frumos înflorit, mai ales al celui mai bătrîn informator din culegere, de 65 de ani, interpretul a mai multor cîntece (nr. 51, 58, 59, 66 etc.)

Pe marginea culegerii se pot ridica desigur multe probleme interesante şi cel ce se va consacra *studiului* muzicii populare din Sic va găsi în culegerea prof. Lajtha László un preţios început.

Alte probleme care se desprind din lectura volumului privesc însă domenii mai generale. Dintre acestea am vrea să ne oprim numai asupra uneia şi anume, asupra problemei principiului de transcriere şi de notare a melodiilor populare, întrucît această problemă constituie obiectul poate mereu actual al folcloriştilor muzicali, din cauza dificultăţilor reale pe care le ridică notarea melodiilor populare.

Precizăm de la început că sîntem pentru transcrierea amănunţită şi riguros ştiinţifică a cîntecului popular, că împărtăşim părerea că pentru cercetarea cu succes a unor aspecte ale creaţiei şi interpretării folclorului muzical şi cu atît mai mult ale evoluţiei lui, transcrierile amănunţite sînt indispensabile. De aceea este departe de noi gîndul absurd de a cere publicaţiilor *cu caracter ştiinţific* transcrieri sumare sau în care sub falsul pretext al « accesibilităţii » să se fi renunţat la notarea unor particularităţi mai puţin « obişnuite » sau care nu se încadrează în schemele sau prevederile scolasticii. Salutăm, aşadar, orice contribuţie la găsirea celor mai plastice forme pentru a putea cuprinde viaţa cîntecului sub aspectele sale cele mai intime şi mai variate.

[4] *Scrieri mărunte*, nr. 38 (Citat şi de Gh. Ciobanu în studiul său *Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare* — Revista de Folclor nr. 1—2/1956, 91).

https://biblioteca-digitala.ro

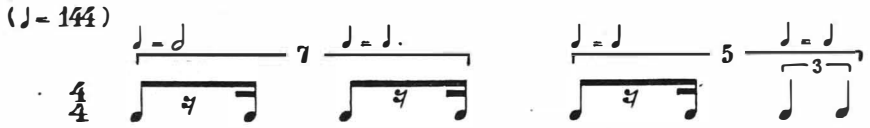
Din aceste considerente socotim că problema notaţiilor de folclor muzical nu trebuie privită ca o problemă a unei anumite şcoli sau persoane: ea este o problemă internaţională a însăşi disciplinei noastre.

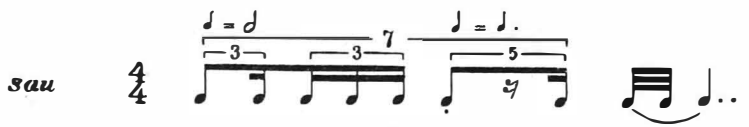
Autoritatea ştiinţifică a autorului culegerii este un fapt recunoscut şi tocmai de aceea supunerea dezbaterii publice a unor cazuri concrete, pe marginea materialului, în limitele cadrului pe care îl poate oferi o recenzie — socotim că se impune ca o necesitate.

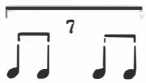
Principalele nedumeriri pe care le ridică numeroasele transcrieri din volum privesc notaţia ritmului. Schemele şi formulele ritmice extrem de complicate lipsesc foarte multe exemplare de una din cerinţele de bază ale scriiturii muzicale: *plasticitatea.* Adesea cititorul are în faţa lui o infinitate de amănunte ritmice, toate tratate cu aceeaşi importanţă, pe aceeaşi treaptă şi de multe ori are senzaţia că se află în faţa unor şarade sau a unor probleme de algebră, foarte greu de pus în ecuaţie.

Fără îndoială că un extrem de mare abuz de triolete, dar mai ales de cvintolete şi septolete, în combinaţiile cele mai neaşteptate şi neîntîlnite în literatura muzicală, crează uneori impresia că pentru descifrarea ritmului ar fi necesar un cod special.

De pildă, unul din aceste cazuri se întîlneşte chiar la prima piesă (pag. 13—20). Reproducem cîteva formule ritmice din partida viorii



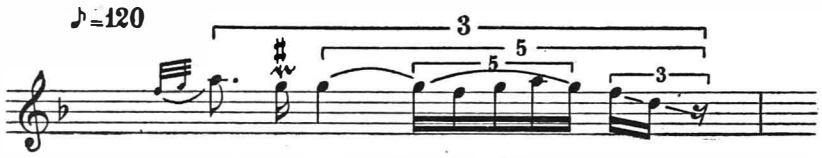
(pag. 14, măsura 8a)

(pag. 19, măsura 5a)

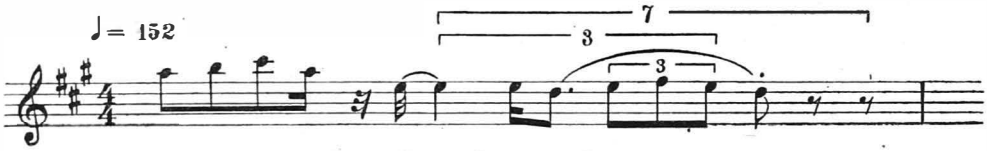
Am ales două exemple care să cuprindă aproape toate posibilităţile întrebuinţate în decursul bucăţii. Aşa de pildă primul septolet din primul exemplu este cel mai frecvent, putînd fi repetat identic şi în a doua jumătate a măsurii; alteori pot lipsi pauzele de şaisprezecimi, formula avînd aspectul  etc.

Mărturisim că cu toată truda noastră n-am reuşit să executăm aceste formule. Dacă înţelegem bine (sau mai corect zis intuim bine) în prima formulă de mai sus, aveam de a face cu doi timpi metronomici împărţiţi inegal, într-un raport de $\frac{4}{3}$ ceea ce ar echivala — ca o sumă a diviziunilor — cu un septolet; apoi, al doilea membru al acestui «septolet», care însumează trei diviziuni, este la rîndul său împărţit în două optimi (sau patru şaisprezecimi), în loc de trei, adică se împarte de data aceasta, în două (sau în patru). Ca să execuţi (sau să auzi) o astfel de formulă se presupune să baţi riguros ♩ = 144 (adică 𝅗𝅥 = 72), să numeri diviziunile septoletului şi concomitent să numeri diviziunile cvartoletului care corespunde ultimelor trei diviziuni ale septoletului. Dar ce se întîmplă cu cvintoletul, căci deasupra acoladei este scris că ambele membre ale cvintoletului valorează ♩ = ♩, făcînd abstracţie de trioletul respectiv!? În ce fel trebuie înţeles acest «cvintolet»?

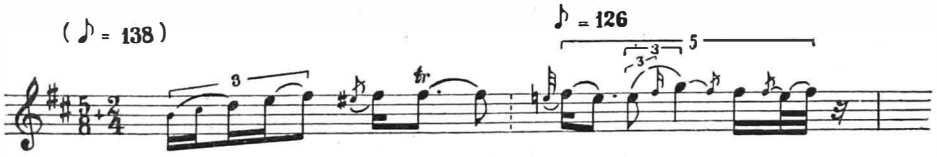
https://biblioteca-digitala.ro

În sfîrşit, ne este cu neputinţă să ne imaginăm formula a treia, în care primele patru diviziuni ale septoletului se repartizează în cîte două triolete, iar ultimele trei diviziuni într-un cvintolet!

Dar formulele de mai sus, luate aproape întîmplător, sînt poate din cele mai simple pe care le conţine volumul căci altele prezintă complicaţii şi mai greu sau chiar imposibil de imaginat, ca de pildă cele de mai jos:

(pag. 332, măsura 9a)

sau de exemplu la o mişcare rapidă:

(pag. 54, măsura 5a)

Adăugăm, ca o observaţie cu totul marginală, că în acest exemplu ne atrage atenţia şi notarea pauzei de treizecidoime şi a notei care o urmează şi care la valoarea metronomică indicată $\left(\text{𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯} = 1216\right)$ au cîte o durată sub 1/20 de secundă, ceea ce ni se pare cu atît mai exagerat, cu cît după aceasta întîlnim pe ultima notă un stacatto: acesta cît valorează oare, dacă ne gîndim că unii muzicieni consideră că la acest metronom o notă stacatto îşi micşorează durata la aproximativ jumătate!? În ce priveşte formulele ritmice ale celor două exemple, credem că ele sînt grăitoare şi că ne scutesc de comentarii foarte greu de făcut.

Complicaţii similare sau de altă natură se pot întîlni şi la întrebuinţarea măsurilor. În exemplul nr. 24, combinaţia $\frac{5}{8} + \frac{2}{4}$ nu este uneori justificată, fiind infirmată de notaţia ritmică

(pag. 140, măsura 2a)

Mărturisim că nu am înţeles sensul pentru care al doilea membru al măsurii a fost notat în $\frac{2}{4}$, de vreme ce devine un cvintolet, ceea ce indică tot un ritm de 5.

La aceeaşi piesă este frapant şi faptul că unuia şi aceluiaşi desen ritmic al acompaniamentului i s-au dat mai multe forme grafice.

https://biblioteca-digitala.ro

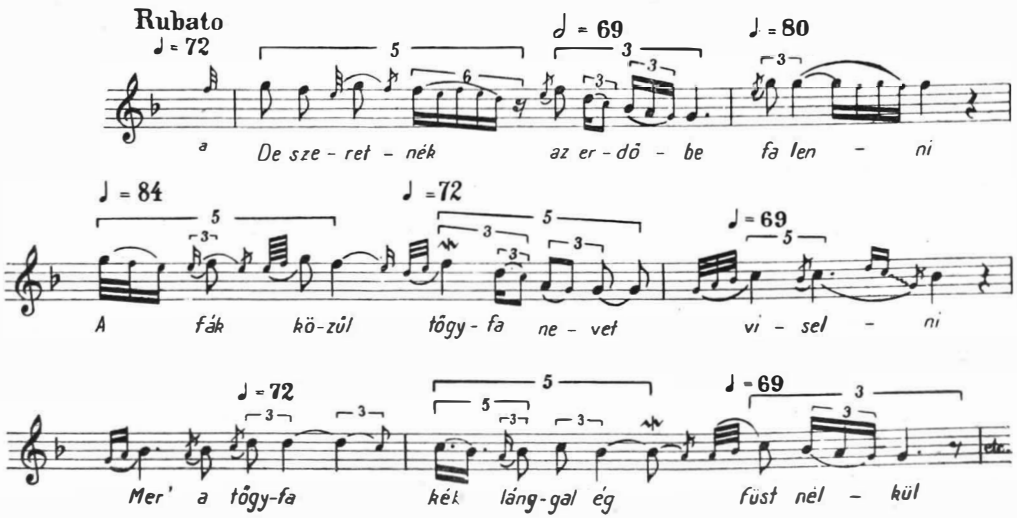
Astfel, formula de acompaniament ♩♩. ♩♩. în prima măsură (pag. 140) este notată în $\frac{5}{8}+\frac{5}{8}$, ca apoi în măsura 6-a s-o găsim $\frac{4}{4}$ ♩ ♩. ♩ ♩. iar în măsura următoare: $\frac{2}{4}+\frac{5}{8}$ ♩ ♩. | ♩ ♩ 𝄾 ca să ajungă iar la $\frac{5}{8}+\frac{5}{8}$ ca la început.

Credem că înainte de toate cele mai multe complicaţii ritmice derivă din dorinţa autorului de a măsura *matematic* toate valorile întîlnite. Cum aceasta nu ar fi posibil în nici un chip la mişcarea reală, a recurs probabil, la rărirea cel puţin la jumătate a turaţiei discului sau cilindrului de fonograf. O asemenea rărire nu poate asigura o fidelitate cît de cît mulţumitoare, mai ales la discuri, unde turaţia normală este de 78 ture pe minut.

Dar chiar şi dacă s-ar putea obţine o audiţie fidelă la această turaţie redusă — cum ar fi de pildă cazul la audiţia pe bandă de magnetofon — o asemenea rărire poate duce foarte des la deformări accentuate mai ales ale ritmului. Sîntem tentaţi să comparăm acest procedeu cu unul similar tot în studiul mişcării, anume în cinematografie. Mişcările descompuse care apar pe ecran permit analizarea părţilor componente ale mişcării respective, dar ele nu se pot substitui acesteia. De aceea ele apar doar ca un element auxiliar, căci întotdeauna sînt urmate de înfăţişarea *mişcării reale*, adevărate, pentru a avea imaginea veridică a mişcării respective.

Tot astfel gîndim că ar trebui să se petreacă lucrurile şi în transcrierea cîntecului popular. Descompunerea unei succesiuni de sunete în valorile sale matematice poate fi folositoare într-un anume caz, cînd o formulă ritmică anumită şi complicată se cere a fi exprimată, cît mai exact, dar cît mai *plastic* totodată. Dar ea, credem că nu poate sub nici un motiv să se substituie mişcării sale reale, căci rezultatul va fi aproape întotdeauna o imagine diformă, cu atît mai diformă cu cît desenul ritmic original este mai complicat. Astfel credem că a ajuns autorul — şi desigur cu preţul a multor ore de muncă încordată — la soluţii atît de neverosimile, ca «etajele» de triolete, cvintolete, septolete etc. ca şi la alte soluţii ce sînt mult în dauna clarităţii notaţiei.

Frecventele schimbări de metronom, ca să dăm încă un exemplu, merg, nu de puţine ori, pînă la abuz. De exemplu la piesa nr. 24 metronomul se schimbă de 28 ori, deşi sînt numai 24 de măsuri! Iată şi un fragment dintr-o piesă vocală cu astfel de abuzuri.


Rubato
♩ = 72
♩ = 69
♩ = 80
a
De sze - ret - nék az er - dő - be fa len - ni
♩ = 84
♩ = 72
♩ = 69
A fák kö-zül tőgy - fa ne - vet vi - sel - ni
♩ = 72
♩ = 69
Mer' a tőgy-fa kék láng-gal ég füst nél - kül

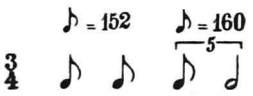
https://biblioteca-digitala.ro

Aşa cum se afirmă în introducere (pag. 5, nota), ca şi cercetătorul în domeniul ştiinţelor naturii, folcloristul este obligat să-şi desfăşoare munca « in vivo » şi « in vitro ». Dar « munca de eprubetă » (« in vitro ») trebuie să-l ajute tocmai la o cît mai exactă sintetizare a legilor de creaţie, de interpretare, de dezvoltare şi continuă schimbare a folclorului şi aşa mai departe. Ori, rezumarea la analiză, tradusă în fapt printr-o exagerare a tuturor amănuntelor, face ca secundarul să fie pus pe acelaşi plan cu ceea ce este primordial, mai precis, se crează impresia de multe ori a unui imens haos, a unei totale lipse de legitate în creaţia şi interpretarea muzicii populare, a unei lipse de logică muzicală în folclor.

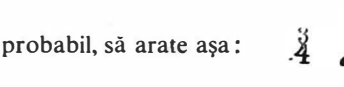
Se naşte astfel primejdia de a se lăsa drum deschis concepţiilor false despre însăşi esenţa şi specificul creaţiei populare, care contrazice realitatea, aceea a « jocului întîmplării », a inexistenţei unor procedee tradiţionale de creaţie, de memorare şi interpretare şi care, în ultimă instanţă, poate duce la negarea folclorului ca o creaţie artistică tradiţională a maselor [5].

Fără consultarea materialului sonor desigur că nu se poate da nici o soluţie în notaţia concretă a cutărui sau cutărui cîntec. Dar ceea ce atrage luarea aminte este renunţarea autorului la semnele diacritice pe care le întrebuinţează folcloristica modernă, odată cu inventarea multora din ele de către Bartók. Semnele de scurtare şi de lungire (∪, ∩), ba nici măcar fermatele (𝄐) (fie ele măsurate metronomic) nu se întîlnesc aproape deloc în tot volumul.

De aceea intervin în material complicaţii de tot felul. Să luăm la întîmplare exemplul cel mai simplu, întîlnit la melodia nr. 64:



Este evident că în acest caz avem de-a face cu o măsură de $\frac{3}{4}$ în care optimea a treia este scurtată $\left(\overset{\cap}{♪} = 160\right)$, iar ultimul sunet este alungit — adică o formulă care, scrisă plastic, ar trebui, probabil, să arate aşa:



putîndu-se scrie deasupra ∩ durata metronomică $\left(♩. \overset{\cap}{♪}\right)$, dacă vrem să fim foarte exacţi. În acest caz formula îşi păstrează plasticitatea. Mai departe, dacă parcurgem întreaga piesă, vom remarca chiar o repetare sistematică a acestui desen ritmic chiar dacă *valoarea matematică* a sunetelor diferă. Dar tocmai ceea ce ne-ar interesa în cazul unui studiu ar fi în primul rînd *sistemul* ritmic dacă am vrea să caracterizăm ritmul acestui cîntec şi de-abia după aceea valoarea absolută a duratei fiecărui sunet, nemai spunînd că, de fapt, nici nu se poate vorbi despre o valoare absolută a duratelor, din moment ce formulele scrise sînt în funcţie de un metronom care se schimbă mereu: unui anumit metronom îi corespunde o anumită formulă şi invers. Prin urmare, este tot o chestiune subiectivă în ultimă instanţă!

[5] Vezi şi nota nr. 58 a studiului intitulat *Consideraţiuni asupra ritmurilor şi notaţiei melodiilor de joc romineşti* al compozitorului Pascal Bentoiu (Revista de Folclor nr 1—2/1956, pag. 61) în care sînt exprimate în linii generale păreri asemănătoare cu privire la notaţiile « de o complicaţie ritmică uluitoare » cuprinse în *Culegerea din Sic* şi care « îndepărtează şi descurajează orice bunăvoinţă », ele depăşind « posibilităţile de percepţie ale muzicienilor, chiar ale celor familiarizaţi cu capriciile ritmice ale muzicii populare ».

https://biblioteca-digitala.ro

Şi pentru încheierea acestei probleme, ne permitem o comparaţie. Să presupunem, prin absurd, că datorită unei întîmplări oarecare ar dispare notaţiile sonatelor pentru vioară solo de Bach, ele ne-ar rămîne totuşi în imprimarea unui mare violonist — să spunem a lui George Enescu şi s-ar pune problema transcrierii lor. Oare nu aceea va fi transcrierea ideală care se va apropia cel mai mult de original? Dar în acest caz notaţia va trebui, firește, să cuprindă esenţialul, acel esenţial pe care compozitorul l-a notat pe portativ, şi care serveşte fiecărui artist şi de fiecare dată drept canava pentru aportul său personal, potrivit cu înţelegerea şi sensibilitatea sa. În folclor credem că lucrurile nu sînt mult prea diferite, numai că aici sarcina de a extrage esenţialul, de a da formă acestor opere artistice îl are transcriitorul.

Continuarea cercetărilor în comuna Sic, credem că, ar fi foarte necesară. Pînă atunci, s-ar putea eventual conveni cu instituţiile din ţara vecină prietenă, în vederea unui larg schimb de material muzical sonor, copii ale înregistrărilor de pe discuri sau cilindri de fonograf, ce ar interesa ambele noastre ţări. Între acestea, copii ale culegerii din Sic ar fi, fără îndoială, de mare importanţă pentru noi.

ADRIAN VICOL

https://biblioteca-digitala.ro

NARODNA TVORCIST TA ETNOGRAFIA [Creaţie populară şi etnografie] nr. 1 ianuarie-martie 1957

Noua revistă ucraineană, care apare cu acest titlu, este editată de Academia de Ştiinţe a Republicii Sovietice Socialiste Ucrainene. E o publicaţie masivă tipărită în bune condiţiuni grafice, care continuă tradiţia interesului pentru folclor şi etnografie purtat de această Academie de la înfiinţarea ei.

Din articolul program rezultă că noul periodic îşi propune să contribuie la « crearea unor lucrări ştiinţifice temeinice, la continuarea culegerii, publicării şi cercetării materialelor de creaţie populară şi etnografie, în genere la îndepărtarea neajunsurilor existente » în cele două domenii de activitate. Revista promite că va acorda o deosebită atenţie studierii proceselor de creaţie actuală a maselor de muncitori de la oraşe şi sate. Ea va publica modele de folclor literar, muzical şi coregrafic, fără a neglija nici pictura populară. Va tinde şi la popularizarea contribuţiilor originale ale muncitorilor şi colhoznicilor. Pentru a fi uşurată munca folcloriştilor şi etnografilor, se vor publica sistematic recenzii asupra unor volume apărute şi o bibliografie care va cuprinde noile lucrări şi ediţii privitoare la creaţia populară şi etnografică din R.S.S. Ucraineană, republicile unionale şi din străinătate. Publicaţia va fi însoţită şi de o cronică.

În articolul lui M.T. Rilski: *Înflorirea creaţiei populare în Ucraina*, care inaugurează revista, sînt interesante consideraţii teoretice privitoare la definirea creaţiei populare şi la raportul dintre această creaţie şi cea aparţinînd literaturii « profesionale ». Pornind de la ideea că poporul nu este numai creatorul tuturor bunurilor materiale, ci şi a celor spirituale, autorul articolului subliniază că creaţia populară este fundamentul pe care creşte literatura, teatrul, muzica şi pictura. În sprijinul tezei sale, M. Rilski aminteşte că M. Gorki arătase esenţa populară a unor tipuri universale cum sînt Prometeu sau Faust. Insistînd asupra faptului că astfel de constatări nu diminuează prin nimic meritele incontestabile ale creatorilor individuali, autorul arată că interferenţa dintre literatura populară şi cea individuală e veche. Epopeile *Iliada* şi *Odiseia* atribuite « rapsodului orb » Homer sînt în realitate culegeri de cîntece « create de rapsozi anonimi în curs de multe veacuri ». De asemenea cei trei mari autori a vechilor tragedii grece, Eshil, Sofocle şi Euripide, pentru tragediile lor au folosit motive populare. Fabulele medievale, romanele cavalereşti ca şi *Decameronul* lui Boccaccio se întemeiază pe o tematică aparţinînd folclorului.

În lumina acestor zone greu de delimitat între folclor şi creaţie individuală, M. Rilski trece la revizuirea definiţiei folclorului, pe care unii în mod greşit îl cred pe cale de dispariţie sau chiar dispărut, întrucît toată lumea ştie să scrie şi pentru că din această cauză unele trăsături, socotite altădată caracteristice folclorului, nu s-au putut menţine sau au căpătat alte sensuri. E vorba de anonimat, oralitate şi caracterul colectiv al creaţiei populare. Analizînd rînd pe rînd astfel de trăsături, pe care le referă la stadiul actual al folclorului din Ucraina Sovietică, M. Rilski socoate că anonimatul nu este o caracteristică absolut necesară. E o greşeală a socoti de « falsificat » tot ce are o contaminaţie livrescă. Cîntecul *Urlă şi suspină Niprul larg* cu textul lui Taras Şevcenko sau *Stă muntele înalt* a lui Glibov au devenit folclor prin vastă circulaţie. În alte cazuri, opere ale unor

https://biblioteca-digitala.ro

scriitori mai puțin cunoscuți au ajuns anonime pentru majoritatea celor care le cunosc. Astfel este cîntecul *Cazacul pleacă peste Dunăre* creat de Semen Klimovski, în secolul al XVIII-lea și multe altele. Unele poezii aparținînd unor poeți cunoscuți capătă transformări în circulație. Astfel de realități îl duc pe autor la constatarea unui schimb reciproc de bunuri între folclor și literatură: «nu numai creația populară din cele mai depărtate timpuri a intrat prin diferite elemente în literatură, dar și literatura din toate timpurile a pătruns în masele populare și a fost însușită de ele». În mod obișnuit literatura era redactată din nou de către colectivitatea poporului.

Afirmîndu-și punctul de vedere față de o aprinsă discuție purtată de folcloriștii sovietici în ultimii ani, M. Rilski nu e de acord că în folclor ar exista genuri perimate, anume *dumele* (poezii epice) ucrainene și mai ales *bîlinele* ruse. Ca dovadă, A. Pușkin în *Căsuța din Kolomna* a folosit octava Renașterii italiene, iar poetul ucrainean contemporan Pavlo Tîcina compune în hexametri. Nimeni nu contestă valoarea operelor acestor poeți, evidentă în noutatea temelor și în realismul de care sînt pătrunse. În consecință M. Rilski crede că procedeul folosirii formelor vechi, în genere admis pentru literatura scrisă, «profesională», trebuie să fie admis și pentru poezia populară. Unele elemente stilistice și clișee poetice caracteristice vechii literaturi populare au fost fericit adaptate unor poezii populare recente.

O altă problemă ridicată de autor este cea a nivelului cultural al creatorilor populari. El crede că a considera în folcloristică, *poporul* drept «*oameni simpli*» este o eroare. Și creatorii *dumelor* din secolul al XVII-lea erau «luminați» pentru epoca lor. Afară de asta, cunoașterea scrisului de către creatorii populari și chiar de către întregul popor, care recepționează și transmite, nu îndepărtează procedeul oral al creației:

«Sînt create și răspîndite oral cîntecele lirice, humoristice și satirice, ca și poveștile, legendele, povestirile, etc.»

Vorbind de modalitatea colectivă a creației populare M. Rilski relevă că aceasta are două sensuri anume: a șlefuirii și selectării textelor de către mase prin circulație în timp și spațiu și un altul al conceperii și prelucrării simultane a operelor, în cadrul unui colectiv de amatori. Acest din urmă procedeu are o vastă răspîndire în Ucraina sovietică, unde a dus la o creație populară «socialistă», «adînc patriotică» și «partinică».

Articolul următor din revistă se ocupă, în mod special de procedeul de creație al literaturii populare. A. Kinko în *Caracterul colectiv al creației populare* insistă că acesta e determinant în definirea folclorului. Astfel diferența predominantă față de literatura «profesională» nu ar fi de accepțiune sau tematică, ci genetică. Din articol rezultă că trăsătura colectivă ar forma nota distinctivă a creației populare, în mai mare măsură decît anonimatul sau oralitatea. Combătînd pe cei care susțineau originea «aristocratică» sau de sursă individuală, a folclorului, A. Kinko evocă părerea revoluționarului democrat M.G. Cernîșevski, care referindu-se la poeziile populare spunea că sînt create «de popor ca de-o singură persoană morală» și că asta le distinge de «cele scrise de persoane luate în parte». De asemenea autorul articolului amintește de constatarea compozitorului rus O. Serov care spunea despre cîntecele ucrainene că au fost create de «întregul popor». În continuare A. Kinko arată că acest caracter colectiv apare atît în momentul creației, cît mai ales, în șlefuirea, prelucrarea și adaptarea temelor. Ideea pe care o formulează este că fiecare generație introduce în vechile tipare ale creației populare împrejurări, detalii și uneori sensuri noi. Vorbește apoi de răspînditul procedeu de creație colectivă în Ucraina sovietică unde creația populară se produce pe o scară largă.

S.I. Griță se ocupă de *Activitatea folcloristico-muzicală a lui F. M. Kolessa* (1871—1947). Articolul avînd un caracter ocazional, prilejuit de împlinirea unui deceniu de la moartea folcloristului ucrainean Filaret Mihailovici Kolessa, este și o minuțioasă analiză a operei lui.

Filaret Kolessa debutează ca folclorist în 1889 cînd în calitate de student la universitatea din Lvov se ocupă de strîngerea și studiul creației populare. Acest interes a crescut în anii 1896—1911,

https://biblioteca-digitala.ro

pe cînd coresponda cu M. Lisenko. Primele culegeri de folclor muzical le publică în 1903. Majoritatea lucrărilor lui Kolessa, cum sînt cele privitoare la folclorul ucrainenilor din Galiția și Rutenia Carpatică, sînt însoțite de importante studii teoretice, ca și cele două volume intitulate *Melodii ale dumelor ucrainene*. Activitatea publicistică a lui Kolessa se extinde pînă la moarte.

Afară de astfel de date biografice, și uneori paralel cu ele, S. Grița discută concepția de folclorist a lui F. Kolessa. Activitatea lui inaugurează o nouă etapă în istoria folcloristicii ucrainene prin cercetarea multilaterală a creației populare. F. M. Kolessa este din generația de intelectuali ucraineni progresiști care a făcut legătura dintre cultura clasică și cea sovietică. Ca o nouă metodă în studiul creației populare poate fi socotită cercetarea ei complexă. Într-adevăr cîntecele populare sînt studiate de Kolessa în cele două componente ale lor anume *melodia* și *cuvintele*, muzica și textul literar formînd un întreg.

În lucrările sale mai vaste, ca și în articole și recenzii, Kolessa se ocupă de stilul muzical-poetic al creațiilor populare, considerînd cîntecul popular ca operă muzical-poetică. Un astfel de procedeu l-a adus la o nouă viziune a genezei *dumelor* în lucrarea sa *Despre geneza dumelor ucrainene*. De asemenea l-a ajutat la situarea lor istorică.

Kolessa acordă o deosebită importanță ritmicei populare și face unele corelații dintre ritmică și text. Dar punerea accentului pe formule ritmice l-a dus la o grupare arbitrară a textelor, interesînd mai mult pe muzicologi. S. Grița consideră această metodă drept «schematico-statistică» și notează că ea împiedică un discernămînt după conținut.

Dar laturile pozitive ale operei lui Kolessa întrec cu mult astfel de neajunsuri. Printre părerile juste ale folcloristului este considerarea cîntecului popular nu ca piesă de muzeu, ci ca un organism în plină dezvoltare: «Creația orală nu stă pe loc, merge mereu înainte». În conformitate cu această constatare Kolessa ține la notarea fidelă a variantelor care ajută la urmărirea evoluției unei teme. Prin studierea epicei ucrainene, el a demonstrat netemeinicia teoriei lui Hans Neumann asupra originei «aristocratice» a epicei populare. Un alt merit a lui Kolessa — după cum arată S. Grița — este că a adus lămuriri care ajută la cunoașterea conținutului dumelor în care vede reflectate două epoci ale istoriei Ucrainei: cea a luptei împotriva turcilor și tătarilor, dinainte de 1648 și cea a luptei pentru libertate din anii 1648—1654. Cele din ultimul grup narează fapte concrete.

K. G. Guslisti în *Consfătuirea etnografică unională din 1956 și chestiunea dezvoltării etnografiei ucrainene* trece în revistă lucrările conferinței etnografilor ținută la Leningrad în 1956, scoțînd în relief munca pe care au s-o depună etnografii ucraineni. La consfătuirea convocată de Institutul de Etnografie al Academiei de Științe din U.R.S.S., ca rezultat al Congresului al XX-lea al P.C. al Uniunii Sovietice, au participat toate republicile unionale precum și delegați din străinătate. Printre doleanțele exprimate a fost «lărgirea muncii etnografice în republicile unionale, creșterea cadrelor de tineri etnografi sovietici, mărirea numărului de lucrări științifice, mărirea atenției în studiul culturii și felului de viață a popoarelor din U.R.S.S., adîncirea analizei problemelor teoretice, punerea în practică, pe un plan larg, a cercetărilor pe teren».

Consfătuirea a fixat un vast plan concret de muncă în domeniul etnografiei. Printre altele i s-a acordat o deosebită atenție colecției *Popoarele lumii* pe care o publică Academia de științe din U.R.S.S. și monografiei *Ucrainenii* pregătită de Institutul de artă, folclor și etnografie al Academiei de științe din Ucraina Sovietică, împreună cu Muzeul etnografic ucrainean de stat din Lvov și alte instituții. Același Institut, din Ucraina, a planificat să înceapă în cursul anului 1957 munca la Atlasul Istorico-Etnografic al Ucrainei, o lucrare grandioasă în aproximativ zece tomuri, ocupîndu-se de diferite aspecte de viață ale poporului ucrainean, cum este munca agricolă a țăranilor din secolul al XIX-lea și, în parte, a ultimului secol, precum și locuința, îmbrăcămintea, pictura populară. Acest atlas urmează să fie folosit pentru lucrările ulterioare de diferite domenii de cercetări și pentru cele de folcloristică.

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea — constată K. Guslisti — va trebui să se dea atenție problemei formării poporului ucrainean care va putea fi rezolvată numai prin colaborarea unui mare număr de savanți cu diferite preocupări: « etnografi, istorici, lingviști, arheologi, istorici ai artei, economiști, literați, filosofi, folcloriști și antropologi. »

Printre obligațiile mai apropiate ale etnografilor sovietici este și aceea de a se face « lucrări marxist-leniniste de istorie a religiilor și a reminiscențelor religioase».

În lumina lucrărilor Consfătuirii de la Leningrad a devenit o necesitate scindarea Institutului de artă, folclor și etnografie din Ucraina Sovietică în două institute: de artă și de creație populară și etnografie. Între alte hotărîri, la Consfătuirea Unională s-a luat și aceea de a continua editarea revistei ucrainene *Creația populară* care a fost întreruptă de război. S-a hotărît, de asemenea, o coordonare a activității etnografice din diferite republici ale Uniunii Sovietice și strîngerea legăturilor cu etnografii din democrațiile populare.

O contribuție care completează cunoașterea marelui poet ucrainean Taras Șevcenko este articolul lui O.M. Craveț: *Taras Șevcenko despre viața poporului kazah.* În introducerea articolului, autorul remarcă faptul că Taras Șevcenko a avut asupra etnografiei idei revoluționar-democrate. Astfel poporul kazah l-a interesat cu atît mai mult cu cît suferea din punct de vedere material, din cauza orînduirii feudale și a opresiunii autorităților țariste. De altfel în scrisorile, pe care Șevcenko exilat în Kazahstan le trimite prietenilor săi, apreciază pitorescul și originalitatea vieții acestui popor.

Îl interesează atît viața materială cît și cea spirituală a poporului kazah. *Iurtele* (locuințele mobile ale locuitorilor Kazahstanului), sînt descrise de Șevcenko foarte amănunțit. El nu neglijează carele, așezările, vasele în care se ține *cumîsul* (băutură fermentată din lapte de iapă), cele pentru apă și pentru alte lichide, vesela specifică în care se fierbea carnea, etc. Cu același interes Șevcenko descrie costumele naționale din Kazahstan, arta populară, instrumentele muzicale și cîntecele populare, obiceiuri din viața de familie și raporturile dintre membrii care o compun. Îl preocupă și ritualurile. Uneori, cum e cazul cu referințele pe care Șevcenko le dă privitor la modul în care poporul cazah îi înmormîntă pe sinucigași, poetul ucrainean face comparații cu obiceiuri similare care existau în Ucraina.

În articolul *Pentru studierea vieții muncitorești în Ucraina,* O.S. Kunițki arată că înainte de revoluție, etnografia s-a ocupat prea puțin de viața muncitorilor. După ce demonstrează că fără ajutorul etnografiei viața muncitorilor riscă să devină insuficient cunoscută, autorul articolului dă unele indicații cum se poate ajunge la culegerea unor informații istorice privitoare la viața socială și de familie.

O lucrare privitoare la raporturile dintre concepția populară din trecut și cea actuală este *Formarea noilor obiceiuri în satul colhoznic din Ucraina.* G. Stelmah, autorul acestui studiu, menționează diferite obiceiuri existînd în satele colhoznice (de 1 Mai, la aniversarea revoluției, la plecarea recruților), insistînd pe larg asupra sărbătoririi recoltei (a obiceiului cununii) și a nunții.

« Terminarea secerișului », după cum relatează autorul, se sărbătorea în trecut, la slavii de apus, fie pe cîmp, fie printr-o procesiune care mergea pînă în sat purtînd cele cuvenite în această ocazie: snopul împodobit, coroana de spice sau alte semne de belșug. G. Stelmah observă că la această sărbătorire uneori erau atît « cununa » cît și « floarea » (mănunchi de spice împletite). Se alegea o fată care trebuia să rămînă figura centrală în timpul jocurilor și distracțiilor. Aceasta era numită *pereghinea* sau *kneaghinea.* Era purtată de către doi flăcăi și se ținea cu mîinile de greblele pe care le duceau ei. În continuare G. Stelmah remarcă: « Formele tradiționale la sfîrșitul secerișului, a satului dinainte de revoluție, s-au păstrat și la terminarea secerișului din colhozuri ».

Autorul articolului asistă în anii 1946—1949 la desfășurarea ceremonialului din colhozul Cikalov (raionul Novomoskovski, regiunea Dniepropetrovsk) unde brigada care termină secerișul împletește un snop împodobit cu flori de cîmp și o cunună de spice, pe care o pune în cap o colhoz-

https://biblioteca-digitala.ro

nică fruntașă în producție; și snopul e purtat tot de o femeie care s-a distins în muncă. Cîntînd și jucînd, brigada însoțește cele două femei pînă la sediul colhozului, unde e întîmpinată de către conducătorul colhozului și secretarul organizației de bază cărora li se oferă snopul și cununa. Se face un miting și urmează un concert dat de amatori. La alte colhozuri, afară de snop și cunună (uneori mai mulți snopi și mai multe cununi), se împletește și « floarea » (uneori cîteva). Obiceiurile diferă în diferite localități. Pe alocuri două femei duc cununa pe năframe de mătase. În alte părți e încununat conducătorul colhozului, etc. G. Stelmah observă că obiceiul și-a pierdut semnificația de cult, cu mult înainte de socialism.

Cu toate că nunta se petrece doar în sînul familiei, ea antrenează în genere întregul colhoz. În linii mari, în multe sate se păstrează reprezentația dramatică a nunții tradiționale. Dar și aceasta și-a pierdut semnificația religioasă, încă înainte de revoluție. Unele momente ale « dramei » se petrec în forme cu totul noi. Astfel, pe alocuri nu mirele cu *drujina* sau mireasa cu *druștele* invită *musafirii* la nuntă. De multe ori invitațiile sînt făcute în scris și transmise de copii.

O.F. Kuvenova în *Sărbătoarea sovietică a recoltei* nu mai revine asupra obiceiului cununii discutat de G. Stelmah. Autoarea articolului vorbește de sărbătorirea oficială a încheierii anului agricol de pe întreaga întindere a Republicii Ucrainene. Se alege o zi din august sau septembrie în care se fac expoziții, demonstrații alegorice de masă, carnavaluri, reprezentații publice date de cinematografe, orchestre etc.

Contribuții importante pentru etnografie și folclor aduc și celelalte articole publicate de revistă. Le menționăm: F.I. Lavrov, *Cobzarul Egor Movcian;* P. M. Popov, *Un important folclorist și etnograf ceh* (Ludovic Cuba); V.G. Nagai, *Caterina Bielokur;* B. S. Butnik-Siverski, *Repin și arta populară ucraineană;* I.P. Lașciuc, *Olarii din Kosivo* și D. M. Kosorik, *Sărbătorile obștești locale.* Revista afară de studii publică poezii populare despre armata și femeia sovietică.

Din cronica revistei *Creație populară și Etnografie* desprindem cîteva date privitoare la *Consfătuirea republicană a culegătorilor de folclor* care a avut loc la Kiev în zilele 8—11 ianuarie 1957. Consfătuirea a fost convocată în vederea organizării culegerii masive de folclor și a publicării creațiilor populare. Au fost 150 participanți din care 109 delegați ai Ucrainei Sovietice. S-a deschis de către academicianul M. Rilski, directorul Institutului de artă, folclor și etnografie, care a citit raportul: *Dezvoltarea creației populare în Ucraina* (am vorbit de conținutul acestui raport la începutul recenziei noastre). A urmat comunicarea lui F.I. Lavrov privitoare la *Metodica culegerii și a înscrierii creației populare poetice.* Între altele referentul a subliniat că « majoritatea genurilor folclorice, care s-au constituit și s-au dezvoltat în Ucraina, în decurs de multe veacuri, există și în epoca sovietică. Au căpătat o mare dezvoltare cîntecele, *ciastușki* și *kolomiki* (gen de cîntece și dansuri din Galiția). Printre altele F. Lavrov apelează la o luptă hotărîtoare « împotriva falsificării folclorului », a « literaturizării » lui. Este necesar să se ajungă la fixarea foarte fidelă a creației populare, textele să fie înscrise fără nici o modificare, sau adaosuri, fără schingiuiri sau transformări ». În concluzie referentul crede că scopul folcloriștilor trebuie să fie de a antrena sute de culegători în munca de strîngere a creațiilor populare. Următorul referent, M. M. Gordiiciuk, candidat în istoria artei vorbește despre felul în care trebuie să fie cules folclorul muzical.

M. S. Rodina face un bilanț al fondului folcloric aflat la Institutul de artă, folclor și etnografie al Academiei de Științe din Ucraina Sovietică: « Fondul de materiale are sute de mii de titluri, care sînt grupate în mari unități de păstrare ». Institutul posedă și multe colecții personale care au aparținut diferiților folcloriști ca M.V. Lisenko, P.D. Martinovici, V. M. Gnatiuka, F. Kolessa, etc. În vederea măririi fondului de materiale folclorice institutul e susținut de peste o mie de culegători prin corespondență printre care și unii intelectuali de seamă.

Printre alții V.S. Bobkova insistă asupra faptului că folclorul, culegerea și publicarea lui, sînt importante « atît pentru dezvoltarea artei realiste cît și pentru o serie de științe sociale ». Cei mai mulți participanți la consfătuire, arată că interesează atît folclorul de după revoluție cît și cel

https://biblioteca-digitala.ro

dinainte. care încă se bucură de circulație. Astfel poetul G.M. Litvak observă faptul că « și în zilele noastre deseori se întîlnesc variante deosebit de prețioase a vechilor dume și cîntece ucrainene ».

Din rezoluția Consfătuirii folcloriștilor printre sarcinile trasate este și aceea de a « culege și publica creația poetică sovietică dinainte de revoluție a clasei muncitoare ». Pentru creșterea numărului de culegători de folclor se hotărește a se recomanda « tuturor universităților de stat, institutelor pedagogice, conservatoarelor, caselor de creație populară și editurilor regionale, uniunilor scriitorilor și culegătorilor de folclor, să ducă o muncă activă în vederea pregătirii publicării folclorului din regiunile și localitățile lor ». De asemenea se are în vedere pregătirea editării unei mari colecții în multe volume « de toate speciile și genurile folclorului ucrainean dinainte de revoluție și sovietic ». Pentru a ușura culegerea folclorului și pentru a se ajunge la o unitate în transcrierea lui, conferința a hotărît ca « într-un an-doi să se facă un îndreptar pentru culegerea și notarea folclorului literar și muzical ». În vederea punerii în practică a culegerii masive a folclorului s-a hotărît « organizarea unei secții speciale de culegere și sistematizare a folclorului » și a unei secții muzicale în cadrul Institutului de artă, creație populară și etnografie al Ucrainei Sovietice. Pe de altă parte, la Institutul de științe sociale, al Academiei de științe ucrainene din Lvov, se va organiza o secție de folclor și etnografie. Consfătuirea a mai hotărît să se ceară ca folclorul să se predea în clasele VIII—X a școlilor medii, precum și în școlile speciale și la instituțiile de învățămînt superior. Se face și un apel la revistele literare din Ucraina Sovietică, să contribuie la strîngerea și publicarea creațiilor populare

VALERIU CIOBANU

https://biblioteca-digitala.ro

PERPESSICIUS, *MENȚIUNI DE ISTORIOGRAFIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR (1948—1956)* București, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1957. 560 p. + f. — Lei 12.

În 1925 apărea la Arad, în editura *Semănătorul*, o editură pe nedrept uitată astăzi, cel dintîi mesaj critic al profesorului Panait S. Dumitru, sub pseudonimul, așa de enigmatic *Perpessicius*. Cel deprins cu suferința adică, omul durerilor. Mesajul, o cărticică de buzunar cu scoarțe verzi, se intitula, cu semnificație și originalitate, *Repertoriu critic* și cuprindea un bogat număr de note și recenzii literare. Notele din «Repertoriu» erau scurte, substanțiale și atente, străbătute de fluidul unei discrete și subtile călduri pentru toți poeții și prozatorii recenzați, pentru toți cărturarii menționați. Prin numai cîteva rînduri se schița un portret, se marca o atitudine, se sublinia o imagine rară, sau, în nuvele și romane, o intrigă captivantă.

«Repertoriul» a surprins prin dimensiunile sale înguste, dar a impus prin luciditatea, subtilitatea și rafinamentul său. A plăcut și a ademenit prin tonul calm și confratern, prin accentele sale de îngăduință și duioșie. Era un sunet nou în critică, delicat și fraged, desprins dintr-o inimă de poet. Fiindcă, ceea ce se știa mai puțin pe atunci și mai ales în Ardeal, deși Perspessicius debutase cu versuri la *Sburătorul* încă din 1919, era faptul că noul critic era un poet, un poet din școala elegiacă a lui Ovidiu, cu suavități și chemări pătrunzătoare, evitînd banalitatea și clișeul comun pentru a se realiza în niveluri proprii. Cele două volume de versuri ce aveau să apară în anii următori — *Scut și targă* (1926) și *Itinerar sentimental* (1931) — au subliniat în mod concludent aceste calități pentru a mai trebui să insistăm asupra lor. «Repertoriul» era deci mesajul unui critic în armura căruia zvîcnea un poet cu subtilități adînci. «Repertoriul» a cunoscut astfel un succes neașteptat și a impus un nou critic. Dar, totodată, în legătură cu scrisul lui Perpessicius, punea și bazele unei tradiții care, în cele trei decenii ce au trecut de atunci, s-a manifestat și s-a amplificat mereu. Într-adevăr, departe de a-și renega fătul primelor manifestări critice, considerîndu-l păcat sau imprudență a tinereților, Perpessicius a ținut de atunci încoace, în noi și noi versiuni, în game din ce în ce mai ridicate, să-l desăvîrșească mereu, să-l cizeleze cu o finețe de bijutier, să-l fecundeze cu o erudiție de necontestat și să-l ridice la rangul unei arte proprii: *mențiunea*, mențiunea critică, mențiunile lui Perpessicius. Ceea ce e *tableta* pentru Tudor Arghezi, gen și substanță proprie, e mențiunea pentru Perpessicius. Recenzii, cronici, articole și studii literare scriu mulți, *mențiuni* scrie numai Perpessicius. Adică numai el le scrie *așa*, numai prin el mențiunile au devenit un gen, o realitate literară și o autoritate critică. Și e lungă seria acestor mențiuni al căror ultim volum încercăm să-l glosăm astăzi. După «Repertoriul critic», care a fost piatra de încercare a genului, au urmat în 1928 primele *Mențiuni critice* numite ca atare, urmate apoi în 1934, 1936, 1938 și 1946 de alte patru volume. Alte două volume de «Mențiuni critice» — VI și VII — așteaptă în sertar. În 1940 a apărut și un *Dictando divers* iar în 1944 un *Jurnal de lector*. Cine ar putea uita apoi cele două volume din *Antologia poeților de azi* (1925 și 1928) alcătuite în colaborare cu defunctul Ion Pillat? Nici

https://biblioteca-digitala.ro

un alt critic romîn n-a înregistrat și n-a menționat în ultimii patruzeci de ani un mai mare număr de opere artistice și n-a îmbrățișat creația literară cu o mai nedezmințită dragoste. Căci, pentru Perpessicius, aceasta e arta, un prilej de a iubi viața și oamenii, o modalitate de a-i pătrunde și înțelege. I s-a adus deseori vina că, în mențiunile sale, n-a fost tăios, drastic, inchizitorial. Că n-a trimis focului pachetele minore ale debutanților, că n-a înfierat înjghebările mai puțin consistente sau că n-a cerut izgonirea din cetate a unor poeți sau romancieri care n-au atins dimensiuni prometeice. Și ar fi avut dreptate acuzatorii dacă în locul lui Perpessicius ar fi fost vorba de un Maiorescu, de un Lovinescu sau de un Șerban Cioculescu, care într-adevăr, prin criticile lor, au urmărit în mod insistent tocmai punctele nevralgice ale vieții literare, cazurile de debilitate creatoare, poposind mai rar și uneori incidental, în fața piscurilor care își revarsă asupra movilelor de rînd semeția aureolată de sărutul de aur al soarelui. Perpessicius nu are nici bisturiu și nici bardă. El n-a strigat niciodată « în lături! » El e convins că nimic din ceea ce este viabil și solid nu poate fi înăbușit de zgura ignoranței sau a răutății și că nimic ce nu e dotat cu fiorul vieții sau cu lumina razei scînteietoare nu se poate impune și, cu atît mai puțin, s-ar putea menține. Legea vieții biruie și în domeniul artei. De ce atunci sentințe de condamnare, anateme sau execuții spectaculoase ? Calea lui Perpessicius a fost calea unei adînci înțelegeri a scriitorului, a omului din scriitor, a tînărului din debutant, a credinciosului din învins, ca și a triumfătorului din marele creator de opere cu caracter secular. În locul dojanei insultătoare și a cuvîntului brutal, Perpessicius, neputînd renunța la misiunea de îndrumător a criticului, a întrebuințat ironia fină, tonul confratern, indicația elegantă. Decît să dărîme cu zgomot a preferat să sfătuiască discret, să insiste cu răbdare și prevenire. Acesta e sensul psihic al celor cinci volume de mențiuni ale sale.

De peste un sfert de veac, paralel cu publicarea «Mențiunilor», Perpessicius s-a dedicat apoi, cu o devoțiune benedictină, studierii operelor lui Eminescu și îndeosebi a manuscriselor, izbutind să ne dea între anii 1939 și 1952 patru volume eminesciene — al V-lea e sub tipar! — care înfățișează, fără îndoială, cea mai deplină izbîndă a istoriografiei noastre literare. Nici unul din poeții romîni nu s-a învrednicit pînă acum de o cercetare atît de amplă și așa de adîncă. În aceste volume dragostea pătimașă pentru poezia lui Eminescu s-a luat la întrecere cu o erudiție din cele mai bogate și cu un inepuizabil spirit de migală — pe linia lui Hașdeu sau a lui Gh. Bogdan-Duică — izbutind să se concretizeze într-o operă editorială unică în analele culturii noastre...

Recent, Perpessicius a apărut cu un nou volum de mențiuni intitulat de astădată *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, cuprinzînd recolta anilor 1948—1956. Titlul e nou dar preocupările, deși nu continuă mențiunile din volumele anterioare, sînt vechi. Într-adevăr, primele acorduri din « Mențiunile de istoriografie literară și folclor» se pot găsi în *Jurnalul de lector* din 1944 și, în primul rînd, în adînca investigație asupra lui *Kogălniceanu, literatul* (pag. 85—114). Cercetarea asupra lui *Pseudokineghetikos*, asupra lui *Matei Ion Caragiale* sau asupra lui *Hașdeu, umoristul*, fac parte din aceeași familie de preocupări. Îndelunga zăbavă la Academie pentru deslușirea manuscriselor lui Eminescu l-a împins și pe autorul mențiunilor critice înspre studiile de istorie literară, care cer un spațiu și o privire mai adîncă asupra oamenilor și evenimentelor din trecut. Iar istoria literară, la rîndul ei, nu putea să nu-l pună și în fața folclorului, acesta fiind temeiul cel mai viu al spiritului poporului nostru. Calitatea de academician, solicitat să-și aducă adeseori tributul omagial legat de anumite comemorări sau aniversări, l-a fixat și mai mult pe acest teren, tot atît de bogat ca și cel al criticii contemporane.

Primul volum din « Mențiunile de istoriografie literară și folclor», fiindcă știm că vor urma și altele, se deschide cu o evocare pentru *Academicienii de dincolo de mormînt*, Eminescu, Caragiale, Vlahuță, Gherea, scrisă în 1948, cînd Academia R.P.R. «a restituit unui număr de scriitori, artiști și oameni de știință, intrați mai de mult sau mai de curînd în necropola istoriei, laurii frustați ai consacrării». Asupra acestor umbre de dincolo de Styx, scumpe inimii lui

https://biblioteca-digitala.ro

Perpessicius și scumpe culturii noastre, criticul insistă și în paginile următoare, o bună parte din noul volum fiind închinată cultului acestor scriitori. Alexandru Vlahuță, « un clasic al literaturii noastre și unul din cei mai statornici militanți ai înaltelor idealuri cetățenești », e analizat în atitudinea sa progresistă, cu referințe speciale asupra cutezătoarei sale poeme de la 1907 și a traducerilor din literatura Adei Negri, în același an, 1948, la 29 de ani după moarte. Despre *Eminescu și contemporanii săi*, « una din acele operațiuni ce țin în același timp de biografie și de sociologie », raportează în 1949, iar în 1954 publică un proiect de prefață la *proza literară*, arătînd « cît de strînsă e legătura dintre proza și poezia lui, cum între aceste două tulpini circulă o aceeași sevă, pentru că rădăcina a aceeași și cum, la fel ca și în poezie, fluidul acesta creator a strîns în sine toate virtuțile și ale solului și ale soarelui și ale întîmplătoarelor accidente ale istoriei ». Caragiale, așezat pe linia lui Dickens, Flaubert, Gogol sau Cehov e comentat în 1952, la centenarul nașterii și înfățișat ca « întemeietorul realismului critic în literatura noastră ». Alte comemorări îl determină să insiste în 1955 asupra lui Anton Pann, « unul din miracolele literaturii noastre »... « Omir al poporului său » și, în 1956, asupra lui Samuil Micu Clain, care-i inspiră îndemnul, dat Academiei noastre de a « reînvia tradiția Hurmuzăcheștilor, tipărind alături de seriile ei de documente, și pe clasicii ardeleni ai culturii noastre într-o colecție demnă și de dînșii și de gloria lor ». Într-adevăr o ediție critică a scrierilor lui Samuil Micu Clain, George Șincai și Petru Maior, pe care și noi am cerut-o încă din 1929, ar pune la îndemîna tineretului nostru un capitol din cele mai bogate și mai semnificative ale începuturilor culturii romîne moderne.

Din aceeași pioasă tradiție comemorativă au răsărit în 1948 și paginile dedicate lui *Artur Enășescu, un parnasian al boemei*, cu îndemnul de a vedea « sădite toate florile (poetului) și ale inimii și ale minții într-o singură brazdă », adică într-un singur volum definitiv, precum și acele erudite și scăpărătoare *Instantanee din literatura anului 1848*.

Contribuții noi, adînci și decisive, aduce Perpessicius la cunoașterea și dreapta valorificare a lui Ștefan Petică, privit prin lumina noilor manuscrise, a poeziei politice a lui George Baronzi, a locului lui Dimitrie Cantemir în literatura romînă, asupra lui Lazăr Șăineanu și a legăturilor sale cu folclorul romînesc, precum și asupra lui B. P. Hașdeu, « columnă, pe cît de ornamentală pe atît de solidă a Partenonului științei romînești ».

Lui Mihail Sadoveanu îi sînt închinate două comentarii, dense și substanțiale, în care opera marelui scriitor se reflectă ca în niște oglinzi adînc cuprinzătoare: *De neamul lui Mitrea Cocor* și *Lirism și narațiune în opera lui M. Sadoveanu*. Citām această caracterizare: « Departe de a se repeta, de cel puțin un sfert de veac opera d-lui M. Sadoveanu și-a adaos o culme peste alta ...tot atîtea culmi carpatice peste care a desfășurat largi faldurii ineditelor sale peisagii. Așa va fi fost de bună seamă și arhitectura Titanilor, care au escaladat Olimpul, urcînd pe Ossa și Pelion, cu diferența că de astă dată Titanul e unul singur, că a pus stăpînire pe Olimp și că mitologia sadovenească se desfășoară sub ochii noștri ». Două din cele mai largi studii ale noului volum cercetează activitatea celor doi frați de la începutul secolului trecut, Dinicu și Iordache Golescu, primul în legătură cu « Însemnarea călătoriei » făcute în anii 1824, 1825 și 1826, — « Însemnare » pe care Perpessicius a reeditat-o în 1952 — iar al doilea, care e o adevărată revelație, în legătură cu contribuția sa ca lexicolog, folclorist și scriitor.

Pentru a lămuri și valorifica activitatea de folclorist a vornicului Iordache Golescu, Perpessicius reconstituie în prealabil istoricul manuscrisului acestuia *Pilde, povățuiri, cuvinte adevărate și povești*, — manuscris despre care George Panu, în savuroasele-i « Amintiri de la Junimea », afirmase că ar fi fost adus, din cauza îndrăzneților sale anecdote, în dezbaterea hazlie a junimiștilor de către șugubățul Vasile Pogor, care îl moștenise de la tatăl său, și că în felul acesta, pe calea glumelor « Junimei », ar fi ajuns în mîinile lui Alexandru Lambrior care l-a studiat pentru întîia oară provocînd în 1884, prin articolul său din « Convorbiri literare », o pasionantă discuție

https://biblioteca-digitala.ro

asupra elementelor poporane din limba noastră. Ca și în cazul nuvelei lui Eminescu, *Sărmanul Dionis*, George Panu, în afirmațiile sale despre manuscrisul lui Golescu și despre dezbaterea pe care ar fi făcut-o junimiștii în legătură cu conținutul său, nu face decît să comită un delict de informație și să pună încă odată în lumină, de astădată cu ajutorul parafrazei, bogata sa imaginație. « Frumoasa și animata dezbatere — lămurește Perpessicius — pricinuită de Iordache Golescu, nu e altceva decît romanțarea, mai corect dramatizarea studiului lui Lambrior, recitit, pe îndelete, cu ani în urmă, în tihna cabinetului de lucru, cu ici și colo cîteva invențiuni, menite poate să rătăcească pe detectivi». Manuscrisul lui Iordache Golescu a fost pus la dispoziția lui Lambrior de către fiul acestuia, Alexandru Golescu, iar în 1882, ajungînd în mîinile lui Petre Ispirescu, după cum aflăm dintr-un alt izvor [1], a fost dăruit de către acesta Academiei Romîne, în posesia căreia se află și astăzi. În timpul șederii sale la Iași manuscrisul a fost studiat însă și, în parte, copiat de către însuși Eminescu, care, în vederea alcătuirii unei *cărți de lectură* cu caracter didactic, a cules și *din Golescu* cîteva pilde și istorioare. Din același manuscris, arată Perpessicius, Eminescu a transcris, fără a indica sursa, și un număr de *116 proverbe* și o întreagă listă de *Vorbe* sau *Cuvinte adevărate*. Aceste proverbe, găsite printre manuscrisele lui Eminescu, au făcut sub titlul *Din zicalele adunate de Eminescu*, obiectul unei cercetări a lui Barbu Lăzăreanu (*Limba romînă*, 1952, nr. 1) fără ca defunctul academician să lămurească sursa provenienței lor. « Zicalele» provin însă din *lăsămîntul* folcloric al lui Iordache Golescu și ele îl arată încă odată pe Eminescu tributar al literaturii populare.

Aceste surse, după afirmația lui Perpessicius, Eminescu nu le folosea numai pentru creația poetică, ci și pentru activitatea ziaristică, deoarece, conchide d-sa, « ne amintim să fi citit în coloanele *Timpului* un editorial scris de la primul pînă la ultimul rînd numai în zicale și că farmecul lui depășea cu mult strictul interes folcloric». Iată dar cum *Pildele, povățuirile, cuvintele adevărate și poveștile* adunate de Iordache Golescu au ajuns să fecundeze însăși gîndirea și creația lui Eminescu, ele fiind restituite sub această formă poporului din sînul căruia au fost culese. Pentru a sublinia nebănuita valoare folcloristică a lui Iordache Golescu, Perpessicius, — pornind de la aserțiunea lui Lambrior, care susținuse că opera vornicului este « scutită de orice înrîurire stricătoare felului și noimei literaturii populare», și de la constatarea contradictorie a lui Iuliu A. Zanne că vornicul ar fi tradus și încadrat în colecția sa și multe proverbe străine — afirmă că, prin identificările lui Zanne, « Iordache Golescu se apropie de sfera folclorului universal în raza căruia granițele se încalcă și se anulează». Iată o afirmație care, cinstind contribuția folcloristică a lui Iordache Golescu, ar merita însă o cercetare specială, extinsă și asupra altor folcloriști anteriori epocii lui V. Alecsandri, printre care se numără și doctorul ardelean *Vasile Pop* (1789—1842), autorul « Dizertației despre tipografiile romînești din Transilvania», care și-a luat doctoratul în medicină la Viena în anul 1817 cu o teză intitulată *Disertatia inauguralis historica medica de funeribus plebejis Daco-Romanorum...* Despre această teză I. Mușlea, biograful lui Vasile Pop, afirma în 1930 că «iese din cadrele naționale» fiind, pare-se, cea dintîi contribuție europeană de acest fel și că « e păcat că acest lucru nu e cunoscut străinătății pentru a se putea da romînului Pop locul meritat în istoria folclorului universal» [2]. Cercetări tot atît de meticuloase se află și în capitolul *Lazăr Șăineanu și folclorul*, și în special asupra operelor acestuia: *Istoria filologiei romîne cu o privire retrospectivă asupra ultimelor decenii* (1870—1895), care « epuizează întreg registrul problemelor și bibliografiei folclorului nostru» din această epocă și *Basmele romîne în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice.*

---

[1] *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, București, IV, 1955, p. 526.
[2] *Viața și opera doctorului Vasile Popp*, Cluj, 1930, p. 87.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar pe lîngă cercetările de istorie legate de existența și problemele folclorului, Perpessicius în acest volum, susține și o atitudine critică față de modul în care, astăzi, anumiți scriitori, ca M. Beniuc sau Dan Deșliu, înțeleg să întruchipeze și să valorifice în opera lor elementele folclorice. Studiul *Exagerări folclorice sau variațiuni pe tema proletcultismului*, cu care vom termina aceste marginalii, deși volumul cuprinde și alte contribuții, este astfel vrednic de o adîncă luare aminte. În acest studiu, pornind de la raportul lui M. Beniuc făcut în 1953 la plenara consacrată poeziei, raport publicat apoi în *Viața Romînească* (martie 1953), de la articolul lui Sabin Drăgoi *Pentru o justă atitudine a compozitorilor față de folclor*, apărut în *Contemporanul*, de la un articol asemănător al lui Anatol Vieru și de la tratatul lui G. Breazul, *Patrium Carmen*, Perpessicius ia atitudine față de unele tendințe proletcultiste în problema valorificării folclorului. Criticul remarcă și elogiază dragostea pe care tinerii poeți o arată folclorului, dar subliniază că « metrul popular își are secretele sale și nu și le comunică orișicui ». De aici, « din imperfecta stăpînire a acestui primitiv, dar complex, mai rustic, provin toate umpluturile de prisos și toa e stridențele, toate împerecherile nelegitime, toată prolixitatea ». Din această imperfecție, afirmă Perpessicius, se nasc *folclorizanții*. Pornind de la această constatare califică astfel *Minerii* lui Dan Deșliu ca un simplu « reportaj versificat », în timp ce *Chivără Roșie* a lui Beniuc e « un adevărat și izbutit cîntec bătrînesc ».

Concluzia lui Perpessicius, pe care ne grăbim să o subscriem și noi, este următoarea: *Dragostea de folclor fără o inițiere sistematică, studioasă și critică, nu are șanse să rodească și să dureze. . . Înapoi la Alecsandri* deci, încheie Perpessicius, *la Eminescu, la Coșbuc și la Sadoveanu.*

Sfatul lui Perpessicius e într-adevăr înțelept și necesar și cei care îl vor urma, poeții îndeosebi, nu vor putea recolta din această întoarcere, ori cît ar fi ea de anevoioasă, decît învățămintele verificate de un secol de poezie romînească.

Ultimele pagini ale volumului, sub titlul de *Postfață*, conține un fraged și subtil poem: *Farmecul manuscriselor.* În el se cuprinde întreg sufletul poetic al criticului și istoricului literar care de atîția ani urmărește cu o pasiune înverșunată manuscrisele lui M. Eminescu. « Aici și piatra e fertilă » susține marele eminescolog.

Cu *Mențiunile de istoriografie literară și folclor* Perpessicius — ajuns acum la 67 de ani — înregistrează un nou și incontestabil succes, iar cultura noastră se îmbogățește cu o importantă contribuție.

VASILE NETEA

https://biblioteca-digitala.ro

TIBERIU ALEXANDRU, *INSTRUMENTELE MUZICALE ALE POPORULUI ROMÎN.* Lucrare apărută sub îngrijirea Institutului de Folclor. Editura de Stat pentru literatură şi artă. Bucureşti 1956, 387 + 1 f. — Lei 50.

Lucrarea lui Tiberiu Alexandru, « Instrumentele muzicale ale poporului romîn », apărută anul trecut, s-a bucurat de un succes deosebit epuizîndu-se într-un timp foarte scurt. La aceasta a contribuit desigur, între altele, şi noutatea lucrării. Într-adevăr, faţă de ce s-a scris la noi, în acest domeniu, şi de timpul cînd s-a scris, se poate afirma că lucrarea este nouă şi dintr-un anumit punct de vedere — aproape completă.

Spunem: aproape completă, întrucît, — lipsesc jucăriile muzicale ale copiilor care nu şi-ar fi găsit locul în nici o altă publicaţie mai bine ca aici.

Meritele indiscutabile ale lucrării sînt, că ea:

1. — Ne prezintă pentru prima dată toate instrumentele muzicale propriu zise ale poporului nostru, de la cele mai simple pînă la cele mai perfecţionate. Multe dintre ele sînt descrise pentru prima dată.

2. — Menţionează diferitele încercări de perfecţionare a unora dintre aceste instrumente, precum şi tendinţa de creare a unor noi instrumente.

3. — Ne oferă pentru prima dată un număr mai important de exemple de polifonie populară, strîns legată de instrumentele pe care ni le prezintă, luate din toate colţurile ţării.

Pe lîngă aceste merite incontestabile, lucrarea are însă şi unele scăderi pe care le semnalăm autorului în speranţa că le va îndepărta dintr-o eventuală nouă ediţie, pe care o aşteaptăm cît mai curînd. În mare, aceste lipsuri privesc: *a*) documentarea; *b*) felul de prezentare a fiecărui instrument în parte; *c*) felul de prezentare grafică a exemplelor muzicale; *d*) neclarităţi de diferite naturi.

Renunţînd la prezentarea cuprinsului lucrării, ca să nu mai repetăm ceea ce s-a spus într-o altă recenzie semnată de I. Muşlea şi apărută în nr. 1—2/1956 al Revistei de Folclor, trecem direct la discutarea observaţiilor ce dorim a-i face.

Vorbind la început de motivul care l-a determinat să publice aceasta lucrare: « nevoia » crescîndă a unei categorii de oameni pentru un « studiu asupra instrumentelor muzicale întrebuinţate de poporul nostru », autorul menţionează, printre alţii, « oamenii de artă », studenţii — « şcolile », după cum spune el — , şi diferitele « categorii de cercetători » (p. 6). Ce-ar putea să intereseze pe toţi aceşti oameni într-o asemenea lucrare ? Fiind vorba de oameni de cultură generală nu de specialişti, şi avînd în vedere că, din păcate, sîntem încă lipsiţi de un bun şi cuprinzător dicţionar muzical, fiecare ar putea căuta să afle, între altele, ce sînt şi cum arată nu numai instrumentele muzicale actuale, ci şi cele menţionate în vechile noastre scrieri, începînd din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Peste acestea din urmă autorul a trecut însă mult prea repede, cu toate că şi-a însuşit spusele unui harnic cercetător sovietic, pe care-l citează chiar la început, cum că instrumentele populare « sînt prototipurile instrumentelor ce formează orchestrele şi ansamblurile muzicale din zilele noastre » (p. 5). Aşa fiind se înţelege că identificarea cît mai precis posibilă a instrumentelor menţionate în trecutul poporului nostru arătînd căror tipuri aparţineau şi cum ni s-au transmis, cele ce s-au transmis pînă în zilele noastre, ar fi fost necesară şi ar fi servit scopului propus.

Mulţumindu-se să constate « lipsa unei priviri temeinice asupra evoluţiei instrumentelor muzicale în decursul istoriei poporului nostru » (p. 12), autorul se opreşte la stadiul la care au ajuns cercetările astăzi — şi care este departe de a fi mulţumitor — necăutînd să le ducă mai departe. Este adevărat că la pag. 12—13 caută să apropie între ele unele dintre aceste instrumente,

https://biblioteca-digitala.ro

scriind: « *Canoanele, psaltirile, tamburele*, şi pare-se *cinghiile* au fost instrumente cu coarde ciupite... *tîmpenele, nagaralele* sau (?) *tumbelechiurile* tobe», apropierea este însă prea generală întrucît canoanele aparţin tipului ţambal, psaltirile şi cinghiile tipului harpă, iar tamburele tipului lăută, deci cobză. La fel de generală este şi categorisirea tîmpenelor, nagarelor şi tumbelechiurilor în grupul tobelor, deoarece toate acestea erau instrumente de percuţie de forma unor mici timpane (termenul francez « timbale » este tradus de C. Şăineanu, « Dictionnaire français-roumain », VIe ed., Buc. 1907, prin « timpină »), alcătuite deci din mici bazine emisferice pe marginile cărora era întinsă o piele. Asemenea instrumente se văd clar în C. Bobulescu, « Lăutari şi hori », p. 46 şi 47. Aceste mici instrumente nu pot fi puse în nici un caz în rînd cu daulul sau chiar cu daireaua. O confuzie asemănătoare întîlnim şi la pag. 35 unde se afirmă că « toba mare », existentă în zilele noastre, a înlocuit « daulele orientale ». Ori se ştie că daulele nu erau altceva decît tobe.

După cum se poate deduce din cele de mai sus — şi după cum se va vedea şi mai departe — multe din lipsurile lucrării se datoresc informaţiei bibliografice insuficiente. Incercînd să reconsidere literatura mai veche a domeniului, autorul a trecut cu vederea o serie de publicaţii care i-ar fi putut furniza numeroase informaţii valabile. Nu e mai puţin adevărat că chiar unele dintre publicaţiile menţionate au fost folosite numai în parte, din cauză, probabil, că nu le-a consultat direct. Pentru acest considerent, ne îngăduim să completăm bibliografia indicată cu următoarele lucrări:

1. Fr. J. Sulzer, *Geschichte der transalpinischen Daciens*... Bd. II, Wien 1781, p. 419 (instr. muzicale romîneşti), 432—435 (instr. muzicale turceşti).

2. *Lăutarii noştri*, în « Muza Romînă », An. I, nr. 12, Blaj, 1888 p. 16.

3. V. G. Elvir, *Instrumentele romîneşti de muzică*, în « Gazeta Transilvaniei », An LVII (1894), nr. 223, p. 1—3.

4. — Ce-a fost cobuzul ?, în « Arta », revistă muzicală, An. III nr. 10 Iaşi, 1894, p. 165—167;

5. C. S. Bolciurescu, *Lăutarii şi instrumentele muzicale ale poporului romîn* « Albina », An I (1898), nr. 31, p. 982—984;

6. M. Mărgăritescu, *Muzica populară romînească. Instrumentele întrebuinţate de către popor sau lăutari*, în « Muzica », revistă muzicală lunară, An. I, nr. 1 (p. 7), 2 (p ?), 3 (p. ?).

7. I. Stroescu, *Printre lăutarii din Oltenia*, în « Muzica » V, nr. 3—4 Timişoara, 1923, p. 3—6

8. A. L. Ivela, *Dicţionar muzical ilustrat*, Buc., Editura Librăriei « Universala » Alcalay Co. 1927;

9. M. Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la romîni* (Partea VII: Monografia instrumentelor muzicale la Romîni), « Cartea Romînească », Buc. 1928, p. 511—541;

10. Dr. Emil Rielger-Dinu, *Folclor muzical dobrogean vechi* în « Dobrogea ». Cincizeci de ani de viaţă romînească. Publicaţie tipărită cu prilejul semicentenarului reanexării Dobrogei, Cultura Naţională, Buc. 1928, p. 791.

11. G. Breazul, *Die Musikerziehung in Rumänien*, Institutul de Arte Grafice « Luceafărul » S. A., Buc. 1936, Conţine 35 fotografii cu diferite instrumente sau grupuri de instrumente.

Utilitatea cunoaşterii materialelor cuprinse în aceste lucrări se poate vedea dintr-un singur exemplu:

Autorul deplînge lipsa unui material informativ cuprinzător referitor la aria de răspîndire a unor instrumente (p. 7). La pag. 11 afirmă că « fluierile cu şase deschizături pentru degete şi fără dop, adică cu ţeava deschisă la amîndouă capetele, se cunosc *numai* (sublinierea ne aparţine) în nordul Moldovei, cu mici pătrunderi în Ardealul învecinat »; iar la pag. 55 afirmă că din tilincă se mai cîntă « prin Bucovina, nordul Moldovei şi nordul Ardealului ». Riegler-Dinu afirmă însă că atît fluierul cu şase găuri şi fără dop cît şi tilinca « fără dop şi fără găuri » se întîlnesc în Dobrogea (v. op. cit. p. 791).

Dar în lucrare nu se resimte numai lipsa unei bibliografii cît mai completă, ci şi aprofundarea celei folosite. Iată cîteva exemple:

1. Autorul afirmă (p. 99) că « în Moldova *ţambalul* se pare că a început să fie folosit abia în veacul nostru ». În sprijinul acestei afirmaţii aduce faptul că acest instrument « nu este menţionat în studiul despre instrumente, publicat de Burada în 1877 ». Se vede că autorului Instrumentelor nu i-a dat prea mult de gîndit propria-i notă (nr. 2) de la pag. 141, unde găsim scris: « Dintr-o întîmpinare către ministerul dinlăuntru, aflăm că în anul 1835 exista la Iaşi o breslă a lăutarilor evrei, al cărei staroste era Iţic *Ţambalagiu*. Nu i-a reţinut atenţia nici existenţa în sec. al XVIII-lea a unuia « Solomon ţambelarul jădan de Eş », despre care trebuie să fi luat cunoştinţă cel puţin din lucrarea lui C. Bobulescu, « Lăutari şi hori » (p. 41), pe care o citează adesea. Care ar fi cauza ignorării acestor fapte? Să se fi gîndit oare, cînd a făcut afirmaţia de mai sus, la ţambalul perfecţionat de Joszef Schmuda în a doua jumătate a secolului trecut? Nu ar fi de loc just întru cît existenţa acestui instrument, mai ales sub alte forme şi

https://biblioteca-digitala.ro

alte denumiri, este atestată încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea (v. C. Bobulescu, Lăutari şi hori, p. 69). Însuşi Burada descrie în studiul amintit un « Canon » (p. 81—82) care nu este decît un ţambal mai primitiv.

2. La pag. 98 găsim următorul pasaj: „Scrierile noastre vechi menţionează felurite « organe tinse-n strune», « chimvale într-alesuri», « ţimbale de strigare» ca şi « psaltiri » sau canoane. Este greu să se desluşească care dintre acestea erau cu coarde lovite, adică de tipul ţambalului şi care erau cu coarde ciupite, adică de tipul psaltiriumului". În primul rînd, nu se poate spune « psaltiri sau canoane » întru cît, după cum am arătat aceste instrumente nu erau identice. Apoi, am vrea să-i atragem atenţia autorului că unul şi acelaşi instrument putea fi pus în vibraţie cînd lovindu-l, cînd ciupindu-l, după împrejurări. Dovada cea mai bună ne-o fac ilustraţiile poemului « Erotocrit » din care se vede cum din acelaşi canon se cîntă odată ciupind coardele, iar altădată lovindu-le (v. C. Bobulescu, *Lăutari şi hori p.* 56 şi 57).

3. Făcînd apropierea între unele instrumente cu coardă de altădată şi cele de acum, după ce spune că *lăuta* sau *alăuta* nu este decît cobza actuală, afirmă că nu este exclus ca şi *cetera* « să fi fost numele vechi de aceleaşi cobze ori a unei varietăţi de cobză » (p. 13). Aflăm însă că încă pe la jumătatea secolului al XVI-lea *lăuta* şi *cetera* erau instrumente distincte: « O, amar celui ce be şi mănîncă cu *cimpoi* şi cu *ceteri* şi cu *alăute* » (B. P. Haşdeu, *Cărţile poporane ale Romînilor în sec. XVI*), Bucureşti, 1879, p. 464).

Anton-Maria del Chiaro vorbeşte şi el, la începutul sec. XVIII de « cetre, leuti e simile », deci de cetere, lăute şi alte instrumente asemănătoare (v. A.M. del Chiaro, *Istoria delle moderne rivolluzioni della Valachia*, ed. N. Iorga, Buc. 1914, p. 70). Poate că ar fi fost mai bine dacă ar fi rămas consecvent cu prudenţa de care dă dovadă la pag. 16 unde, referindu-se la acelaşi loc din del Chiaro, spune că taraful cînta « din nu ştiu ce fel de instrumente de coarde (« cetre, leuti e simili ») producînd o bună impresie ». În orice caz, de îndată ce ambele instrumente sînt citate alături, erau diferite.

4. După ce identifică atît lăuta, cît şi cobuzul şi cîteva cu cobza, nesemnalînd în nici un fel vioara în timpurile mai vechi, scrie la pag. 126: « *Vioara* a început prin a înlocui *kemanul*, instrument cu coarde şi arcuş, care pe la începutul sec. XIX se bucură încă de mare cinste din partea clasei dominante ». Cea mai veche dată referitoare la acest instrument pe care o întîlnim în lucrare se referă la violiţa de care se vorbeşte în « Erotocrit », care a fost scris pe la anul 1787. Nu pricepem cum nu i-a dat de gîndit următorul pasaj pe care nu se poate să nu-l fi citit: « Nici alăutariul care le zice cu *vioara* şi alăuta pre la tîrguri şi pe la sboruri şi pe la nunte, nu poate să ia faţă de om bun sau de boiariu, că unii ca aceia sînt batjocoră lui Dumnezeu şi oamenilor » (*Îndreptarea legii lui Dumnezeu*, 1625, cit. după C. Bobulescu, *Lăutari şi hori*, p. 10). Lăsînd la o parte documente mai vechi, în care nu ştim dacă termenul vioară este folosit şi în original sau numai de către traducător, nu ne putem opri totuşi să mai semnalăm că un act de răscumpărare, intervenit în anul 1675, este întărit şi prin mărturia lui *Ivan viorarul* Tătărani (v. G. Potra, *Contribuţiuni la istoricul ţiganilor din Romînia*, Buc., 1939, p. 259). Aşa dar există date sigure de circulaţie, ca nume, a viorii cel puţin de la jumătatea secolului al XVII-lea. Ca instrument cu arcuş, din care se cîntă rez mîndu-le pe umăr, vedem vioara încă la începutul sec. XVIII în picturile bisericeşti (v. C. Bobulescu, *Lăutari şi hori*, pag. 42, 45 şi 48). Dacă ne gîndim că de la prima folosire a acestui instrument pînă la consemnarea numelui său în scrieri şi pictarea în biserici a trecut un timp oarecare, trebuie să admitem că vioara a fost folosită la noi mai înainte de datele menţionate mai sus. În orice caz, la francezi vioara este menţionată pentru prima dată la anul 1533 (v. Michel Brenet, *Dictionnaire pratique et historique de la musique*, Librairie Armand Clin, Paris, 1926, p. 478, col. 1) Instrumentul cu denumirea lui n-a întîrziat să se împrăştie — pornind probabil din Italia — şi în celelalte ţări, aşa cum s-a întîmplat cu mai toate instrumentele muzicale în evul mediu.

5. La pag. 142, autorul afirmă că « abia din a doua jumătate » a sec. al XVIII-lea aflăm ce fel de instrumente intrau în componenţa tarafului: viori, nai, ţambal. În continuare scrie că un taraf « alcătuit oarecum în acest chip » se poate vedea în poemul « Erotrocrit » amintit mai sus, unde « taraful... cîntă din nai, ţambal, tambură, vioară şi dairea » (p. 143).

Autorul trece cu vederea, de asemenea, reproducerile de pe picturi bisericeşti publicate de Bobulescu în *Lăutari şi hori* (pag. 26, 42, 44, 45, 46, 47, 48 şi 51), picturi care datează dintre anii 1558—1826 şi în care vedem diferite formaţii instrumentale, ca trîmbiţa, nai şi tobă mică de formă cilindrică: trîmbiţa, keman (reproducerea nu este clară); trîmbiţă, keman, canon sau ţiteră; vioară, 3 naiuri şi tobă mică cilindrică, etc.

Lipsa de documentare istorică se observă şi la prezentarea instrumentelor, unde foloseşte de obicei — şi încă nu din plin — pe cele aflate în Burada şi Bobulescu. Sînt instrumente ca: duba, daireaua şi toba mare; buciumul; fluierul; clarinetul, torogoata şi saxofonul; tamburiţa

https://biblioteca-digitala.ro

şi balalaica; ţitera; violoncelul şi contrabasul, la care nu ni se dau aproape de loc asemenea date. Socotim însă că într-un studiu de specialitate, cum este acesta, asemenea date sînt absolut necesare.

Autorul se gîndeşte ca studiul său să fie de folos, în afară de cei pe care i-am menţionat la început, conducătorilor orchestrelor populare şi marilor ansambluri artistice, precum şi compozitorilor (p. 6). Socotim însă că pentru a fi într-adevăr folositor acestor oameni, studiul trebuie să conţină neapărat pentru fiecare instrument date cît mai ample referitoare la: *tehnica de execuţie, scară; registre; timbru; acordaj; înălţimea la care se notează; posibilităţile tehnice pe care le oferă.* Fără cunoaşterea acestor date, compozitorii, mai ales, nu vor putea folosi cum trebuie vreunul dintre instrumentele muzicale populare, cu excepţia, bineînţeles, a celor care sînt folosite şi de către arta muzicală cultă. Ori, absolut la nici un instrument nu întîlnim toate datele de mai sus, ci numai unele din ele; şi acestea prezentate destul de sumar. Astfel, ni se indică:

— *tehnica de execuţie*: la toate instrumentele, cu excepţia cornului;
— *scara muzicală*: la bucium, corn, fluiere, tilincă, nai, cimpoi, ţambal şi cobză;
— *registre*: la solzul de peşte şi fluierul fără dop;
— *timbru*: la şuierat, frunză, solz de peşte, bucium, fluier fără dop;
— *acordaj*: ţambal, cobză, chitară;
— *notaţie*: chitară;
— *posibilităţi tehnice*: frunză, solz de peşte, drîmbă, armonică de gură, armonică de mînă, bucium, fluier, tilincă, nai, cimpoi, ţambal, cobză şi chitară.

Nu ni se spune absolut nimic despre *torogoată*, deşi este un instrument puţin cunoscut. Ar fi fost absolut necesar să ni se indice cel puţin acordajul instrumentelor cu coarde care au fost împrumutate cum sînt: *tamburiţele, balalaicile, domrele, mandolinele* şi *banjourile* despre care face menţiune.

În ceea ce priveşte instrumentele de împrumut, se mai ridică o problemă pe care autorul a sezisat-o, dar n-a lămurit-o. După ce spune că aceste instrumente sînt uneori «adaptate» cerinţelor executantului, scrie: «Dar, fie că le transformă, fie că nu se atinge de structura lor, le foloseşte într-o *manieră de execuţie proprie*... Aşa fiind, se impune lărgirea sferei cercetărilor noastre şi asupra lor, cu *stăruinţă deosebită asupra modului în care ele sînt adaptate specificului execuţiei populare*» (p. 6. — Sublinierile ne aparţin).

Pentru a vedea cum sînt adaptate acestui specific de execuţie, ar fi trebuit ca autorul să vorbească întîi despre stilul popular de execuţie, arătînd în ce constă acest stil, apoi despre felul cum se pot adapta acestuia deferitele instrumente. Acest lucru nu l-a făcut însă de loc. Pentru că nu se poate accepta părerea, că adaptarea viorii la stilul popular de execuţie ar consta în adaptarea diferitelor scordaturi şi adăugirea unor corzi simpatice (teluri) (p. 127—131), după cum nu se poate accepta părerea că această adaptare ar consta, pentru clarinet, în astuparea unor deschizături scocotite «de prisos» (p. 92). Ar fi fost bine ca autorul să ne prezinte — în afară de trilul, «vibrato-ul particular» şi alunecările pe coarde pe care le aminteşte foarte pe scurt la pag. 133 — cel puţin felul particular de articulare şi ornamentare folosit în interpretarea populară, arătînd totodată la fiecare instrument în parte, în ce măsură posibilităţile sale tehnice îi permit să se adapteze acestei maniere de interpretare.

Cele spuse pînă acum, arată, că Tiberiu Alexandru a realizat o destul de bună lucrare etnografică dar că această lucrare mai are nevoie de o serie de completări şi lămuriri pentru a se putea impune şi muzicanţilor.

În afară de partea în care se face descrierea diferitelor instrumente, lucrarea conţine o a doua parte în care ni se prezintă 80 exemple muzicale. Scopul «adăugirii» acestor exemple este, după cum declară autorul, „să întregească descrierea instrumentelor noastre muzicale şi să ajute la o mai cuprinzătoare înţelegere a lor" (p. 159). Pentru a sluji cît mai bine scopul menţionat, „melodiile au fost în general scrise la înălţimea reală la care au cîntat instrumentele, pentru a se vedea cît mai deplin posibilităţile lor sonore" (p. 159).

Nu vedem de loc, cum ar putea aceste exemple să împlinească lipsurile referitoare la: scară, registre, timbru şi posibilităţile tehnice ale instrumentelor. Apoi, trebuie să spunem că în ceea ce priveşte instrumentele transpozitorii nu putem vedea „mai deplin posibilităţile lor sonore" dacă le scriem la înălţimea reală, ci numai dacă le scriem ţinînd cont de construcţia lor. Există 9 melodii între exemplele date care sînt cîntate la instrumente transpozitorii, precum: *flügelhorn* (nr. 15), *piston* (p. 16, 17) *clarinet* (nr. 39, 40, 41) şi *saxofon-alto* (nr. 46, 47, 48). Nu ni se spune nici pentru piston şi nici pentru clarinet în ce tonalitate sînt construite, lucru ce ar fi fost absolut necesar. Scriind melodiile la înălţimea reală şi nu transpuse în aşa fel încît să sune în tonul real, cîntate din nou la aceleaşi instrumente, sau la altele construite în alte tonalităţi, melodiile ar căpăta cu totul alte «înălţimi reale». Schimbînd tonul în care au fost cîntate, se poate da însă peste tonalităţi dificile sau chiar impracticabile pentru unele instrumente. Aşa

https://biblioteca-digitala.ro

fiind, cum crede autorul că ne putem da seama de « posibilităţile» sonore ale instrumentelor de mai sus, din exemplele muzicale pe care ni le dă ?

Aceeaşi este situaţia melodiilor cîntate la vioară căreia i s-a schimbat acordajul normal, cum sînt cele de la nr. 68, 69, 70, 71, şi 79. Aceste melodii au fost scrise aşa cum se aud, cu excepţia numărului 71 care a fost notat cum trebuie de I. Stroescu, fost profesor de vioară şi foarte bun cunoscător al tehnicii lăutăreşti de execuţie. Ce se întîmplă ? Ca şi la instrumentele transpozitorii, părţile cîntate pe coarda sau corzile ridicate sau coborîte trebuie scrise transpus dacă vrem, într-adevăr, să avem sunetele reale. Altfel se ajunge la cu totul altceva. Indicaţiile date de autor la pag. 322 sînt cu totul insuficiente. Ar fi fost de dorit să prezinte melodiile paralele: cum se aud şi cum se scrie. Cei nefamiliarizaţi cu scordaturile ar fi avut mult mai mult de cîştigat, dîndu-şi mai bine seama ce sînt aceste scordaturi şi în ce măsură sînt utile, decît din cele scrise de autor la pag. 129, 130, 131 şi 322.

În afară de aceasta, exemplele apar neunitare ca scriere, mai ales *armura* fiind *arbitrară şi inconsecventă*. Exemple:

— accidenţii constitutivi se scriu cînd la cheie (cele mai multe exemple), cînd în cursul bucăţii (nr. 13, 2, 79);

— armura este scrisă după cum se spune în teorie (cele mai numeroase exemple), sau trecîndu-se la cheie numai accidenţii constitutivi (nr. 15, 42);

— nr. 18, 19 şi 79 sînt în lidic cu treapta a şaptea coborîtă, dar la cheie nu există nici un accident;

— nr. 57, 79 şi 80 (prima parte) au aceeaşi scară dar diferă ca armură; acelaşi este cazul cu nr. 22, 24 şi 43 (prima parte);

— uneori schimbă armura odată cu schimbarea modului (nr. 57), alteori n-o mai schimbă (nr. 80) din care cauză este nevoit să folosească peste 200 de becari.

— cînd pune accidenţii de precauţie, cînd nu-i pune (v. nr. 45);

— nr. 69 şi 79 folosesc absolut aceeaşi scordatură, dar primul este scris tot timpul în octave paralele, pe cînd al doilea este scris simplu, fără octave.

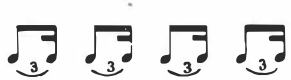
Aceste inconsecvenţe se datoresc faptului că autorul s-a mulţumit să ia din Arhiva Institutului de Folclor un material notat de oameni diferiţi, cu concepţii diferite în ceea ce priveşte principiile de notaţie. Noi socotim că, aşa cum a trecut la « corectarea » unor transcrieri fără să ceară consimţămîntul celor ce le semnează — în această categorie intră toate exemplele muzicale la care alături de un transcriitor semnează şi Pascal Bentoiu — putea să facă şi unificarea grafică şi ortografică a acestora, avînd grijă să menţioneze ce modificări şi-a îngăduit. În felul acesta materialul n-ar mai fi apărut atît de neunitar.

Şi pentru că ne găsim la probleleme muzicale, am vrea să mai semnalăm două chestiuni, asupra cărora autorul ar trebui să reflecteze mai adînc.

Vorbind la cobză despre aşa numitele « ţiituri », formule ritmico-armonice de acompaniere, după ce spune că sînt în număr « nu prea mare » şi că cele mai folosite « sînt cea de *horă* şi cea de *sîrbă*, fiecare în cîteva variante », afirmă că acestea se deosebesc între ele după « tonul » în care acompaniază sau după talentul şi sensibilitatea instrumentistului. Pentru a ne convinge, spune că un cobzar din Teiş-Tîrgovişte, pe nume Vasile Bursuc, « întrebuinţa în general 3 feluri de ţiituri de horă »:

— în « tonurile » *Do*, *Re* şi *La*:

— în *Si bemol*:

— în Sol:

şi două ţiituri de sîrbă, pentru

— « tonurile » *Do*, *Re*, *Sol* şi *La*

— iar pentru *Si bemol* . 111)

https://biblioteca-digitala.ro

Privind critic afirmaţiile lui Vasile Bursuc şi comparîndu-le cu alte date şi materiale, autorul s-ar fi putut convinge, că titlurile nu depind de tonuri ci de mişcare: cu cît mişcarea este mai rapidă, cu atît formula ritmică a ţiiturei este mai simplă. De altfel, acest lucru reiese chiar din exemplele date în lucrare. Exemplul muzical nr. 54, de pildă, deşi este în *do minor*, foloseşte în acompaniament următoarea formulă ritmică:

care este variantă foarte apropiată a celei în « tonul lui Sol $^{2}/_{4}$».

O altă problemă o ridică ţiitura de « brîu pe şapte» (ex. nr. 53 p. 240) care — aşa cum este dată de autor — începe cu un auftact de patru treizeci doimi. O mică socoteală ne va lămuri dacă este posibil să se cînte sau nu aceste valori. În general, mişcarea brîurilor este de 160—184 pătrimi, sau 1280 — 1472 treizeci doimi pe minut. După această socoteală, ar urma ca instrumentistul să facă, între 21 — 24 şi jumătate mişcări pe secundă. Crede autorul că este posibil aşa ceva ? Apoi, dacă crede, nu are decît să-l forţeze puţin pe bietul cobzar, ca să ajungă la 32 mişcări pe secundă, deci să ajungă să-i vibreze şi mîna nu numai corzile instrumentului. În realitate, un instrumentist ori cît de bun ar fi, şi de ori cîtă agilitate ar dispune, nu poate face cu mîna dreaptă mai mult de 600—700 mişcări pe minut; dar la aceste lucruri n-ar fi ajuns autorul dacă se gîndea că: « ...este cu neputinţă înţelegerea deplină a creaţiei muzicale populare fără o temeinică cunoaştere a instrumentelor muzicale pe care le foloseşte poporul» (p. 5).

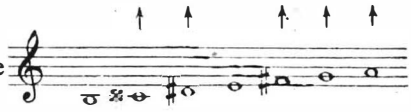
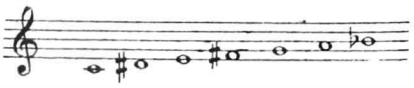
În ceea ce priveşte « armonia» populară, afirmă că « în trecutul nu prea îndepărtat instrumentele de acompaniament, între care cobza se afla în loc de frunte, avea rolul să întărească melodia, pe care o dubla în registre diferite şi cu timbre diferite (p. 106). La această concluzie ajunge bazîndu-se pe afirmaţiile a doi scriitori străini de la începutul veacului trecut. Socotim că ar fi trebuit să aibă unele rezerve faţă de afirmaţiile categorice ale acelor străini, gîndindu-se mai bine dacă posibilităţile tehnice ale cobzei, de exemplu, i-ar fi permis acesteia să urmărească credincios linia melodică pe care o cîntă vioara sau naiul. Urmărind îndeaproape ce se întîmplă astăzi chiar celor mai buni cobzari, sîntem îndreptăţiţi să afirmăm că aşa ceva nu era posibil. În cel mai bun caz, cobzarul urmărea în linii mari melodia, dînd naştere unei eterofonii. De altfel, nici autorul nu este prea convins de cele afirmate mai sus, de îndată ce la pagina 107 scrie: „ armonia lăutărească s-a dezvoltat la noi fără îndoială sub înrîurirea « muzicei europeneşti». Primele începuturi ...au pornit însă de la principiul tradiţional de burdonare, împrumutat muzicii de cimpoi". S-a gîndit cumva autorul la armonie în sensul celei folosite în creaţia cultă, aşa cum s-au gîndit probabil cei doi străini, dar o asemenea armonie nu se întîlneşte nici astăzi decît foarte rar prin Banat şi la lăutarii orăşeni. Socotim aşadar că se impunea mai multă grijă în prezentarea acestei probleme.

În continuare am vrea să-i mai semnalăm unele scăpări şi neclarităţi de redactare. Le dăm în ordinea în care vin în carte:

— Ar fi fost nevoie de cîteva exemple pentru a sprijini afirmaţia cum că « *primenirea* repertoriului muzical determină schimbări în instrumentele muzicale folosite» (pag. 14).

— Nu se poate spune că frunza « vibrează ca o ancie dînd *suflului* un timbru limpede şi puternic» (pag. 24), întrucît *nu suflul* ci *sunetul* capătă « timbrul limpede şi puternic».

— Helicoanele sînt construite în *Si bemol*, iar bombardoanele în *Fa*, nu invers (pag. 45)

— Scara «puiului de cimpoi» este nicidecum

aşa cum se afirmă la pagina 90.

— Nu reiese de nicăieri că cvarta *mi-la* pe care se bazează acompaniamentul exemplului muzical reprodus la pagina 131 ar fi « cîntată pe coarde libere». Cel mult se poate spune: « putem presupune» sau « s-ar putea presupune».

https://biblioteca-digitala.ro

— Indicaţia dată pentru formula ritmică de la sfîrşitul exemplului muzical nr. 30: « ritmul *jocului* este... », nu apare de loc clară, deoarece prin aceasta ni se arată ritmul *acompaniamentului*, nu al jocului.

Ar mai fi fost de discutat unele probleme: dacă a procedat sau nu bine scriind toate instrumentele transpozitorii naturale în *Do*; felul curios în care prezintă « ţiiturile » de cobză (pag. 113 şi exemplele muzicale nr. 51, 52, 53 şi 54) şi felul de scriere a ţambalului; folosirea şi nefolosirea măsurii, etc. Am trecut peste toate acestea, după cum am fost nevoiţi doar să amintim unele chestiuni, dat fiind cadrul restrîns al recenziei. Sperăm însă că cele semnalate aici vor ajuta pe autor în mod real la pregătirea unei noi ediţii.

BORIS CHR. MARCU

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

https://biblioteca-digitala.ro

Intreprinderea Poligrafică Nr. 4. Bucureşti. Calea Şerban Vodă Nr. 133 — 135

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ESIP

Lei 10